M. H. ABRAMS

# EL ESPEJO Y LA LÁMPARA

## *TEORÍA ROMÁNTICA Y TRADICIÓN CRÍTICA ACERCA DEL HECHO LITERARIO*

*It must go further still: that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp.*

WILLIAM BUTLER YEATS.

[Debe llegar aún más lejos: el alma debe convertirse en su propio delator, en su propio partero, en la actividad única: el espejo que se vuelve lámpara.]



EDITORIAL NOVA    BUENOS AIRES

*Título del original inglés:*

THE MIRROR AND THE LAMP:
Romantic Theory and the Critical Tradition

*Traducción directa por*
GREGORIO ARÁOZ

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723.


Impreso en la Argentina
Printed in Argentine

*A Ruth.*

# PREFACIO

El desarrollo de la teoría literaria, mientras vivió Coleridge, se identificó, en grado sorprendente, con la formación de la moderna mentalidad crítica. Había muchas importantes diferencias entre, digamos, el *Arte Poética* de Horacio y la crítica del Dr. Johnson, pero había también una discernible continuidad en las premisas, propósitos y métodos. Esta continuidad vino a quebrarse con las teorías de los escritores románticos ingleses y alemanes; y sus innovaciones incluyen muchos de los puntos de vista y procedimientos que constituyen las diferencias características entre la crítica tradicional y la crítica de nuestro tiempo, incluso de alguna que se declara antirromántica.

El tema principal de este libro es la teoría inglesa de la poesía, del hecho literario y, en menor grado, de otras artes mayores, durante las primeras cuatro décadas del siglo XIX. Acentúa la común orientación que justifica que la identifiquemos como una crítica específicamente romántica; pero no, lo espero, a costa de pasar por alto las muchas importantes diferencias entre los autores que se ocuparon de la naturaleza de la poesía o el arte, su génesis psicológica, constitución y especies, sus criterios básicos y su relación con las otras actividades fundamentales del hombre. El libro se ocupa, en su mayor parte, de los críticos originales y perdurables de la época, más que de los comentaristas de oficio, que a menudo tenían una influencia inmediata mayor, pero de corta duración, sobre el público lector general.

Con el propósito de destacar la posición axial o de viraje de esa época en la historia general de la crítica, he tratado la teoría romántica inglesa dentro de un contexto intelectual amplio, y he procurado tener constantemente a la vista el telón de fondo de la

estética del siglo XVIII, de la cual la estética romántica fue, en parte, un desarrollo, pero, aún más, una deliberada reacción en contra. He delineado algunas de las relaciones de la teoría crítica inglesa con el pensamiento foráneo, especialmente con las especulaciones alemanas de la época, ricamente sugestivas, que empiezan con Herder y Kant, cuando Alemania reemplazó a Inglaterra y Francia como principal exportador de ideas al mundo occidental. Me he movido libremente también en el tiempo, remontándome a los orígenes griegos y romanos del pensamiento estético y, en sentido inverso, siguiendo el hilo hasta diversas ideas críticas hoy corrientes. Finalmente, me he propuesto, aunque en forma breve, trazar los orígenes de prominentes ideas románticas, no sólo en la anterior especulación estética, sino también en la filosofía, la ética, la teología, y en las teorías y descubrimientos de las ciencias naturales. En estética, como en otros dominios de la investigación, las novedades revolucionarias frecuentemente resultan ser ideas migrantes que, en su *habitat* intelectual nativo, eran lugares comunes.

El título del libro identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevaleciente la concepción romántica de la mente poética. He intentado el experimento de tomar ésas y varias otras metáforas tan seriamente cuando aparecen en la crítica como cuando aparecen en la poesía; pues en ambos dominios el recurrir a la metáfora, aunque con fines diferentes, es quizás igualmente funcional. El pensamiento crítico, como el pensar en todas las áreas del interés humano, ha sido, en parte considerable, un pensar valiéndose de paralelos; y la controversia crítica, en igual medida, ha sido una controversia de analogías. Como esta investigación lo mostrará, cantidad de conceptos de los más proficuos para esclarecer la naturaleza y criterios del arte, no han sido hallados simplemente en el examen de hechos estéticos, sino que parecen haber surgido de la exploración de serviciales fenómenos análogos, cuyas propiedades fueron, por transferencia metafórica, predicados de una obra de arte. Desde este punto de vista, el tránsito de la crítica neoclásica [1] a la román-

[1] El autor emplea esta denominación para aludir a la crítica dieciochesca. La conservamos, aunque el término, según algunos ensayistas actuales, no sea el más conveniente ni el más acertado.





tica puede formularse, preliminarmente, como una alteración radical en las metáforas típicas del discurrir crítico.

Al poner en descubierto analogías que permanecían sumergidas, se sitúa ciertos hechos conocidos de antiguo en una nueva y, me parece, reveladora perspectiva. Quizás la tentativa pueda merecer el medido encomio que el Dr. Johnson otorgaba a Lord Kames: "Ha seguido el buen método en sus *Elementos de crítica*. No quiero significar que nos haya enseñado nada, pero nos ha dicho cosas viejas de un modo nuevo". Hay, empero, muchos modos provechosos de abordar la historia de la crítica. He procurado servirme de cualquiera de ellos siempre que pareciera el más adecuado, restringiendo el análisis de las metáforas básicas a los problemas en que tal enfoque prometía un genuino esclarecimiento.

Este libro tuvo su distante origen en un estudio de los escritos de Johnson y Coleridge, y fue desarrollado en la Universidad de Harvard, con la guía y el aliento de mi mentor y amigo, el extinto Theodore Spencer. En los diez años, y más, en que el trabajo fue elaborándose, he contraído las muchas obligaciones intelectuales indicadas en el texto y en las notas. Deseo expresar aquí mi reconocimiento a la Hermandad Rockefeller, que me otorgó una beca anual valiosísima para ir atando cabos perdidos, después de la guerra; y a la Universidad de Cornell por su dotación para un curso de investigaciones de verano. Deseo igualmente dejar constancia agradecida de la ayuda material de muchos colegas y amigos. Víctor Lange e Israel S. Stamm me ayudaron a abrirme camino entre los vericuetos de la crítica alemana; Harry Caplan, James Hutton y Friedrich Solmsen han sido valiosas fuentes de información sobre temas clásicos y medievales. He tenido acceso a todo el acervo de las bibliotecas universitarias de Cornell y Harvard; y H. H. King, del equipo de la Biblioteca de Cornell, de cuyos servicios pude disponer gracias a la Escuela de Graduados de Cornell, me ha sido de gran ayuda para verificación de citas y en muchas materias de bibliografía. Richard Harter Fogle y Francis E. Mineka me han hecho cantidad de sugestiones útiles. William Rea Keast se tomó el trabajo de leer el manuscrito íntegro, en momentos en que estaba pesadamente recargado con otras tareas; la obra se ha beneficiado grandemente y de muchas maneras con su dominio de la historia y de los métodos de la crítica. Con mi esposa tengo la deuda mayor, por su fortaleza y su alegría sin desfallecimientos, mientras hacía

y rehacía la más trabajosa de las tareas, necesaria para dejar listo el libro.

Parte del material incorporado al séptimo capítulo apareció en el artículo, "Analogías arquetípicas en el lenguaje de la crítica", en *The University of Toronto Quarterly*, de julio de 1949.

M. H. ABRAMS.

Universidad de Cornell, verano de 1953.



INTRODUCCIÓN

## ORIENTACIÓN DE LAS TEORÍAS CRÍTICAS

> BOSWELL: "Entonces, señor, ¿qué es la poesía?"
> JOHNSON: ¿Por qué, señor, es mucho más fácil decir lo que no es? Todos 'sabemos' qué es la luz; pero no es fácil decir qué es."

> Lo que distingue al hombre culto es buscar la precisión en toda clase de cosas, en la medida en que la naturaleza del tema lo permita.
>
> ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea.*

Plantear y responder a las cuestiones estéticas en términos que vinculen el arte al artista antes que a la naturaleza externa, al auditorio o a los requerimientos intrínsecos de la obra misma, fue la tendencia característica de la moderna crítica hasta hace unas pocas décadas y continúa siendo la propensión de muchísimos —quizás la mayoría— de los críticos de hoy. Este punto de vista es muy reciente si se mide su edad comparándola con los veinticinco siglos de historia de la teoría del arte en Occidente, pues su aparición como comprensivo conjunto del arte, compartido por un amplio número de críticos, se remonta a no mucho más de siglo y medio. La intención de este libro es historiar la evolución, y el triunfo (en los albores del siglo XIX) en sus diversas formas de esta radical reorientación del pensamiento estético hacia el artista, y caracterizar las principales teorías contra las cuales alternativamente este enfoque tuvo que competir. En particular, he de ocuparme de las importantísimas consecuencias de estos nuevos aspectos de la crítica para la identificación, el análisis, la valoración y el hacer poético.

El campo de la estética presenta un problema especialmente di-

fácil al historiador. Teóricos recientes del arte se han mostrado muy expeditivos en profesar que mucho, si no todo, de lo que han dicho sus predecesores es vacilante, caótico, fantasmal. "Lo que ha corrido bajo el nombre de filosofía del arte —opinaba Santayana— es puro palabrerío". D. W. Prall, autor de dos excelentes libros sobre el tema, comentaba que la estética tradicional "es, en el hecho, sólo una seudociencia o seudofilosofía".

> Su asunto es tan ondulante y engañoso como la trama de que están hechos los sueños; su método no es ni lógico ni científico ni, con toda franqueza y empíricamente, de puros hechos (*matter of fact*) ... sin aplicación en la práctica que le sirva de prueba y sin una terminología ortodoxa que haga de ella una honorable superstición o un culto fanático que satisfaga el alma. Ni es un útil al artista creador ni sirve de ayuda en la apreciación al aficionado[1].

Y I. A. Richards, en los *Principios de crítica literaria*, rotuló su primer capítulo "El caos de las teorías críticas", y justificaba el peyorativo atributo citando, como "cumbres de la teoría crítica", más de una veintena de sentencias aisladas y violentamente discrepantes sobre el arte, desde Aristóteles hasta el presente[2]. Con el optimismo de la juventud, el mismo Richards siguió adelante, intentando lograr una fundamentación sólida de la valoración literaria en la ciencia psicológica.

Es verdad que el curso de la teoría estética hace un despliegue al máximo de la retórica y la logomaquia que parecen parte inseparable del discurrir del hombre sobre todas las cosas que realmente importan. Pero buena parte de nuestra impaciencia ante la diversidad y el aparente caos en las filosofías del arte tiene su raíz en que pedimos a la crítica algo que no puede hacer, a costa de pasar por alto muchas de sus genuinas capacidades. Necesitamos todavía enfrentar, con todas sus consecuencias, la plena comprensión de que la crítica no es una ciencia física, ni siquiera una ciencia psicológica. Partiendo de los hechos y terminando por apelar a ellos, toda buena teoría estética es, en verdad, empírica en su método.

[1] Prólogo a *Philosophies of Beauty*, ed. E. F. Carritt (Oxford, 1931) p. *ix*.

[2] (5ª ed., Londres, 1934), pp. 6-7. El posterior cambio de acento de Richards lo muestra su reciente enunciado de que "la Semántica, que empezó por encontrar proposiciones sin sentido en todas partes bien podría convertirse en una técnica para ampliar la comprensión" (*Modern Languages Notes*, LX, 1945, p. 350).





Su propósito, sin embargo, no es el de establecer correlaciones entre hechos que nos permitan prever el futuro por referencia al pasado, sino establecer principios que nos permitan justificar, ordenar y esclarecer nuestra interpretación y apreciación de los hechos estéticos mismos. Y, como veremos, estos hechos resultan tener la propiedad curiosa, y científicamente reprensible, de ser constantemente alterados por la naturaleza de los principios mismos que acuden a ellos en busca de sostén. En razón de que muchos enunciados críticos de los hechos son así parcialmente relativos a la perspectiva de la teoría dentro de la cual aparecen, no son 'verdaderos' en el estricto sentido científico de que se aproximen al ideal de ser verificables por cualquier ser humano inteligente, cualquiera sea su punto de vista. Cualquier esperanza, por consiguiente, de que en la crítica se llegue a ese acuerdo básico que hemos aprendido a esperar en las ciencias exactas, está condenada al desengaño.

Una buena teoría crítica tiene, no obstante, cierta especie de validez propia. El criterio no es la verificabilidad científica de cada una de sus proposiciones, sino el alcance, precisión y coherencia de las intuiciones que procura en las propiedades de las obras de arte separadamente y la adecuación con que da cuenta de las diversas especies de arte. Tal criterio, por cierto, justificará no una sino cantidad de teorías válidas, todas, en sus diversos modos, autoconsecuentes, aplicables y relativamente adecuadas a la serie de los fenómenos estéticos; pero esta diversidad no es de deplorar. Una lección que aprendemos repasando la historia de la crítica, en verdad, es la gran deuda que tenemos para con la variedad de críticas en el pasado. Contrariamente a la apreciación pesimista de Prall, esas teorías no han sido ociosas; al contrario, como concepciones operantes de la materia, finalidad y ordenación del arte, han sido grandemente eficaces en dar forma a las actividades de los artistas creadores. Hasta de una filosofía estética tan abstracta y aparentemente académica como la de Kant, puede mostrarse que ha modificado la obra de los poetas. En los tiempos modernos, las nuevas empresas en la literatura casi invariablemente han ido acompañadas por nuevos sentidos críticos, cuyas propias insuficiencias a menudo coadyuvan a formar las cualidades características de las producciones literarias correlativas; de modo que, si nuestros críticos no hubieran discrepado tan violentamente, nuestro acervo artístico hubiera sido, sin duda, menos rico y diverso. También el hecho mismo de que toda teoría crítica bien fundada, en algún grado altera la

percepción estética que tiende a descubrir, es una fuente de valor para el amante del arte, pues puede abrir sus sentidos a aspectos de la obra que otras teorías, con diferente enfoque y diferentes categorías de discriminación, han pasado por alto, subestimado u oscurecido por principio.

La diversidad de teorías estéticas, empero, hace muy difícil la tarea del historiador. No se trata sólo de que las respuestas a preguntas tales como "¿Qué es el arte?" o "¿Qué es la poesía?" no concuerden. El hecho es que muchas teorías del arte no pueden siquiera ser fácilmente comparadas, porque carecen de un terreno común en el que puedan encontrarse y entrechocar. Parecen inconmensurables porque están enunciadas en términos diversos, o en idénticos términos con diversa significación, o porque son parte integrante de sistemas más amplios de pensamiento que difieren en supuestos y en modo de operar. Como resultado, es difícil encontrar en qué concuerdan, dónde discrepan y hasta qué es lo que se discute.

Nuestra primera necesidad, pues, es la de encontrar un sistema de referencias lo bastante simple para ser fácilmente manejable, pero lo bastante flexible como para que, sin violentarlos indebidamente, traduzca o trasponga sobre un solo plano en el discurrir tantos conjuntos de enunciados sobre el arte como sea posible. La mayoría de los autores lo bastante intrépidos para acometer la historia de la teoría estética han logrado ese resultado traduciendo o trasponiendo los términos básicos de todas las teorías a su propio favorito vocabulario filosófico, pero este procedimiento distorsiona indebidamente el material sobre el que se ejercita y simplemente multiplica las complicaciones que quiere desenredar. El método más promisorio es el de adoptar un esquema de análisis que evite imponer la propia filosofía, utilizando a tal efecto aquellas distinciones-claves que son ya comunes al mayor número posible de teorías comparables, y luego aplicar el esquema prudentemente, siempre dispuesto a introducir tantos distingos ulteriores como parezca necesario para el designio que se tiene entre manos.

## 1. Algunas coordenadas en la crítica del arte.

Cuatro elementos son los discriminados y puestos de relieve en la situación total de una obra de arte, bajo una u otra sinonimia, en casi todas las teorías que se proponen ser comprensivas. Primero,

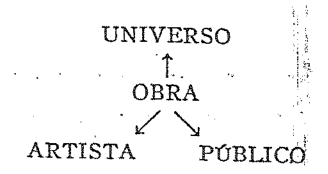


↳ obra - Artista - Tema o universo - Público



está la 'obra', el producto artístico en sí. Y desde que es un producto humano, un artificio, el segundo elemento común es el artífice, el 'artista'. Tercero, se supone que la obra tiene un tema o asunto, el cual directa o indirectamente deriva de cosas existentes; versa sobre... o significa o refleja algo que existe o tiene alguna relación con un estado de cosas objetivo. Este tercer elemento, ya sea que se sostenga o bien que consista en personas y acciones, ideas y sentimientos, cosas materiales y acontecimientos, o en esencias suprasensibles, ha sido frecuentemente designado por esa palabra equívoca usada para toda cosa —la 'naturaleza'—; pero permítasenos emplear en su reemplazo el término más neutral y comprensivo, el 'universo'. Como elemento final, tenemos el 'público' o 'auditorio': los oyentes, espectadores o lectores a quienes la obra va dirigida o a cuya atención, de todos modos, llega a hacerse disponible.

Sobre este andamiaje de artista, obra, universo y público, deseo desplegar las diversas teorías para su comparación. Para destacar la artificialidad del dispositivo y al mismo tiempo facilitar la visualización de los análisis, séanos permitido disponer las cuatro coordenadas en un esquema adecuado. A tal efecto nos servirá un triángulo, con la obra de arte, la cosa que ha de ser explicada, en el centro.




Aunque cualquier teoría razonablemente adecuada toma en cuenta los cuatro elementos, casi todas ellas, como se verá, muestran una discernible orientación hacia uno solo de ellos. Es decir, un crítico tiende a derivar de uno de esos términos sus principales categorías para definir, clasificar y analizar una obra de arte, así como los criterios básicos conforme a los cuales juzga su valor. La aplicación de este esquema analítico, por consiguiente, ordenará los intentos de explicar la naturaleza y valor de una obra de arte en cuatro grandes grupos. Tres explicarán la obra de arte, principalmente vinculándola con otra cosa: el universo, el público o el artista. La cuarta explicará la obra considerándola aisladamente, como un

todo autónomo, cuyo significado y valor se determinan sin ninguna otra referencia fuera de ella misma.

Encontrar la orientación general de una teoría estética, empero, es apenas el comienzo de un análisis adecuado. Para sólo mencionar una cosa, esas cuatro coordenadas no son constantes sino variables; ellas difieren de significación según sea la teoría en que aparecen. Tomemos, como un ejemplo, lo que he llamado el universo. En cada una de las teorías, los aspectos de la naturaleza que el artista se dice imita o es exhortado a imitar, pueden ser particularidades o tipos, y pueden ser sólo los aspectos bellos o morales del mundo, o también cualquier otro aspecto, sin discriminación. Cabe sostener que el mundo del artista es el de la intuición imaginativa, o el del sentido común, o el de la ciencia natural; y de este mundo puede afirmarse que incluye o que no incluye dioses, brujas, quimeras e Ideas platónicas. Por consiguiente, las teorías que concuerdan en afirmar que el universo representado es lo que primordialmente rige toda legítima obra de arte, pueden variar preconizando desde el realismo más ajeno a todo compromiso hasta el más remoto idealismo. Cada uno de los otros términos, como veremos, varía también a la vez en significado y en funcionamiento, según sea la teoría crítica en que aparece, el método de raciocinio que el teórico, característicamente, emplee y la explícita o implícita "visión del mundo" de la cual esas teorías son parte integrante.

Sería posible, desde luego, imaginar métodos de análisis más complejos que ya en una clasificación preliminar hicieran distingos más sutiles [3]. Multiplicando los distingos, empero, agudizamos nuestra capacidad de discriminar a expensas tanto del fácil manipuleo como de la posibilidad de amplias generalizaciones iniciales. Para nuestro propósito histórico, el esquema propuesto tiene la importante virtud de que nos permitirá destacar el único atributo esencial que la mayor parte de las teorías de comienzo del siglo XIX tuvieron en común: el persistente recurrir al poeta para explicar la naturaleza y criterios de la poesía. Los historiadores han sido recientemente aleccionados a hablar de 'romanticismos' sólo en plural, pero desde el punto de vista que aquí más interesa resulta que hay

[3] Para un sutil y concienzudo análisis de las diversas teorías críticas, véase RICHARD MCKEON, "Bases filosóficas del arte y la crítica", *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago, The University of Chicago Press, 1952).





una crítica distintivamente romántica, aunque no deje de ser una unidad dentro de la variedad.

## 2. LAS TEORÍAS MIMÉTICAS.

La orientación mimética —la explicación del arte (en lo esencial) como una imitación de aspectos del universo— fue probablemente la teoría estética más primitiva, pero el de 'mimesis' no es ya un concepto simple en los tiempos en que hace su aparición, registrada en los diálogos de Platón. Las artes de la pintura, la poesía, la danza y la escultura, dice Sócrates, son todas imitaciones [4]. 'Imitación' es un vocablo ilativo, con el cual se infiere que hay dos términos y alguna correspondencia entre ellos. Pero aunque en muchas de las teorías miméticas posteriores todo aparece comprendido en dos categorías, lo imitable y la imitación, el filósofo en los diálogos platónicos, muy característicamente, opera con tres categorías. La primera es la de las Ideas eternas e inmutables; la segunda, que refleja a aquélla, es el mundo de los sentidos, natural o artificial; y la tercera, que a la vez refleja a la segunda, comprende cosas tales como las sombras, las imágenes en el agua y los espejos, y las bellas artes.

En torno de esta regresión en tres estadios —luego complicada todavía por varios distingos suplementarios, como también por la explotación de la polisemia de sus términos claves— Platón entreteje su deslumbrante dialéctica [5]. Pero de los cambiantes argumentos emerge un modelo que se repite, ejemplificado en el famoso pasaje del décimo libro de *La República*. Discutiendo la naturaleza del arte, Sócrates deja sentado que hay tres camas: la Idea que "es la esencia de la cama" y ha sido hecha por Dios, la cama hecha por el carpintero, y la cama que se encuentra en una pintura. ¿Cómo llamaremos al pintor de esa tercera cama?

> —Pienso, dijo, que podríamos llamarlo, propiamente, imitador de lo que otros hacen.
> —Bien, dije yo; entonces ¿llamas a él, que es el tercero en descendencia de la naturaleza, un imitador?

[4] *República* (trad. Jowett) x, 596-7; *Leyes*, II, 667-8, VII, 814-16.

[5] Véase RICHARD MCKEON, "La crítica literaria y el concepto de imitación en la Antigüedad", *Critics and Criticism*, ed. Crane, pp. 147-9. El artículo pone de manifiesto los múltiples cambios en el uso del término

—Ciertamente, dijo él.
—Y el poeta trágico es un imitador, y, por consiguiente, como todos los otros imitadores, ¿está triplemente alejado del rey y de la verdad?
—Así parece ser [6].

De la afirmación inicial de que el arte imita el mundo de las apariencias y no el de la Esencia, se sigue que la obra de arte tiene un rango inferior en el orden de las cosas existentes. Más aún, desde que el reino de las Ideas es la sede suprema no sólo de la realidad sino del valor, la determinación de que el arte está dos escalones distante de la verdad, automáticamente deja sentada su igual lejanía de la belleza y del bien. A pesar de la complicada dialéctica —o, más exactamente, gracias a ella— la de Platón queda como una filosofía de patrón único; pues todas las cosas, el arte inclusive, son juzgadas por el único criterio de su relación con las Ideas mismas. Con esos fundamentos, el poeta es ineludiblemente el competidor del artesano, el legislador y el moralista; en verdad, cualquiera de éstos puede ser considerado como más verdadero poeta, pues logra exitosamente esa imitación de las Ideas que el poeta tradicional intenta bajo condiciones que lo condenan al fracaso. Así, el legislador puede replicar a los poetas que buscan ser admitidos en su ciudad:

> Los mejores entre los extraños... también nosotros, conforme a nuestra capacidad somos poetas trágicos y nuestra tragedia es la mejor y la más noble; pues todo nuestro Estado es una imitación de la vida mejor y más noble, que, afirmamos, es la verdad de la tragedia. Vosotros sois poetas y nosotros somos poetas... rivales y antagonistas en el más noble de los dramas... [7].

Y la pobre opinión acerca de la poesía, a secas, a que nos vemos constreñidos sobre la base de su carácter mimético no hace sino confirmarse cuando Platón señala que sus efectos sobre los oyentes son malos porque ella representa las apariencias más que las verdades y nutre los sentimientos antes que la razón; o cuando demuestra que el poeta, al componer (como Sócrates, engatusando al

"imitación" en Platón que han hecho de trampa para muchos comentaristas posteriores con tanto éxito como antaño lo hicieron frente a los espíritus irreflexivos que se enredaban en controversias con Sócrates.

6 *República*, x, 597.
7 *Leyes*, VII, 817.





pobre obtuso Ion lo lleva a admitir) no puede fiarse de su arte y sus conocimientos sino que debe esperar el soplo divino y la pérdida de su sana razón [8].

Los diálogos socráticos, pues, no contienen una estética propiamente dicha; ni la estructura del cosmos de Platón ni la armazón de su dialéctica nos permiten considerar su poesía como poesía —esto es: como una clase especial de productos que tenga sus propios criterios y razones de ser—. En los diálogos hay una sola dirección posible y una sola cuestión: el perfeccionamiento del estado social y de la situación del hombre; así el problema del arte nunca puede separarse de los problemas de la verdad, la justicia y la virtud. "Pues grande es la alternativa que se juega —dice Sócrates al concluir su discusión sobre la poesía en *La República*— (más grande de lo que parece): saber si el hombre ha de ser bueno o malo" [9].

Aristóteles, en la *Poética*, también define la poesía como imitación. "La poesía épica y la tragedia, como también la comedia, la poesía ditirámbica y la mayor parte de la música para flauta y para lira son todas, consideradas en conjunto, modos de imitación"; y "los objetos que el imitador representa son acciones..." [10]. Pero la diferencia entre el modo en que el término 'imitación' funciona en Aristóteles y en Platón distingue radicalmente su consideración del arte. En la *Poética*, como en los diálogos platónicos, el término implica que una obra de arte se construye ajustándose a modelos anteriores que están en la naturaleza de las cosas, pero desde que Aristóteles ha descartado ese otro mundo de las Ideas-arquetipos, no hay ya nada humillante en ese hecho. El vocablo 'imitación' se convierte, asimismo, en un término específico para las artes, que las distingue de todo lo demás que hay en el universo, liberándolas con ello de la rivalidad con las otras actividades humanas. Más aún, en su análisis de las bellas artes, Aristóteles introduce a la vez discriminaciones suplementarias según sean los objetos imitados, el medio de la imitación y la manera —dramática, narrativa o mixta, por ejemplo— en la que la imitación se realiza. Mediante la sucesiva utilización de esos distingos en objeto, medios y manera, logra por primera vez aislar la poesía de las otras formas de arte, y luego

8 *República*, x, 603-5; *Ión*, 535-6; *cf. Apología*, 22.
9 *República*, x, 608.
10 *Poética* (trad. Ingram Bywater) I, 1447 a, 1448 a. Sobre la imitación en la crítica de Aristóteles, véase McKeon, "El concepto de imitación", *op. cit.*, pp. 160-68.

diferenciar los varios géneros poéticos, tales como epopeya y drama, tragedia y comedia. Cuando enfoca el género tragedia, el mismo instrumento analítico es aplicado a la discriminación de las partes que constituyen el todo individual: argumento, personajes, pensamiento, y así sucesivamente. La crítica de Aristóteles, por consiguiente, es no sólo una crítica del arte en cuanto arte, independiente de la política, el ser y la moralidad, sino también de la poesía en cuanto poesía, y de cada clase de poema según los criterios apropiados a su particular naturaleza. Como resultado de este *modus operandi*, Aristóteles ha legado un arsenal de instrumentos para el análisis técnico de las formas poéticas y sus elementos que desde entonces se ha mostrado siempre indispensable a los críticos, por diversos que hayan sido los usos a que esos instrumentos se aplicaran.

Una cualidad saliente de la *Poética* es el modo como considera una obra de arte en varias de sus relaciones externas, asignando a cada una su debida función como una de las 'causas' de la obra. Este modo de proceder da por resultado una amplitud y una flexibilidad que hacen que dicho tratado se resista a una clasificación expeditiva en uno cualquiera de los tipos de orientación. La tragedia, por ejemplo, no puede ser enteramente definida ni puede entenderse la totalidad de los determinantes de su construcción sin tener en cuenta el efecto que le es propio sobre su auditorio: el logro del específico 'placer trágico', que es "el de la piedad y el terror" [11]. Es patente, empero, que el concepto mimético —la referencia de la obra a un asunto o cosa que imita— es primordial en el sistema crítico de Aristóteles, aunque sólo fuera un *primus inter pares*. Su caracterización como una imitación de acciones humanas es lo que define a las artes en general, y la clase de acción imitada sirve como una de las diferenciales importantes de una especie artística. La génesis histórica del arte es referida al natural instinto humano de imitar y la natural tendencia a encontrar goce en el ver imitaciones. Hasta la unidad esencial inherente a cada obra de arte se fundamenta miméticamente, desde que "una imitación lo es siempre de una cosa", y en la poesía "el relato, como imitación de la acción, debe representar una acción, un todo..." [12]. Y la 'forma' de una obra, el principio que preside y determina la elección, el orden y el ajuste

[11] *Poética*, 6, 1449 b, 14, 1453 b.
[12] *Ibid.*, 8, 1451 a.





interno de todas las partes, deriva de la forma del objeto que se imita. Es la trama o argumento "lo que constituye el fin y designio le la tragedia", su "vida y alma, por así decirlo", porque

> la tragedia es esencialmente una imitación, no de personas sino de la acción y de la vida... Sostenemos que la tragedia es primordialmente una imitación de la acción, con miras a la acción ella imita los agentes personales [13].

Si nuevamente tomamos como referencia nuestro diagrama analítico, otro aspecto general de la *Poética* llama la atención, particularmente cuando tenemos *in mente* la orientación distintiva de la crítica romántica. Aunque Aristóteles hace una distribución de funciones (así sea arbitraria) entre los objetos imitados, los necesarios efectos emotivos sobre el público y los requerimientos internos del producto mismo, como determinantes de este o aquel aspecto del poema, no asigna una función determinativa al poeta mismo. El poeta es la indispensable causa eficiente, el agente que con su habilidad extrae la forma de las cosas naturales y la impone a un medio artificial; pero sus personales facultades, sentimientos o deseos no son invocados para explicar el asunto o la forma de un poema. En la *Poética* el poeta es invocado sólo para explicar la divergencia histórica de las formas cómicas a partir de las serias, y para ser aconsejado sobre ciertos modos de ayudarse en la construcción del argumento y la búsqueda de la dicción [14]. Y no está demás recordar que en Platón el poeta es contemplado del punto de vista de la política, no del arte. Cuando el poeta hace su aparición personal, todos, aun los mayores, quedan excluidos, con extravagante cortesía, de la República ideal; ante una nueva petición, son admitidos en número algo mayor en el mejor Estado de segunda de *Las Leyes*, pero con un elenco radicalmente disminuido [15].

De hecho, 'imitación' continuó siendo un término prominente en el vocabulario crítico por largo tiempo después de Aristóteles, sobre todo a lo largo del siglo XVIII. La importancia sistemática dada al término difería grandemente de crítico a crítico; aquellos objetos del universo que el arte imita o debería imitar eran concebidos, diversamente, como reales o en cierto sentido ideales; y desde

[13] *Ibid.*, 6, 1450 a, 1450 b.
[14] *Ibid.*, 4, 1448 b, 17, 1455 a-1455 b.
[15] *República*, iii, 398, x, 606-8; *Leyes*, vii, 817.

el comienzo hubo una tendencia a reemplazar la 'acción' de Aristóteles como principal objeto de imitación por elementos tales como el carácter o el pensamiento humanos o aun las cosas inanimadas. Pero particularmente desde la recuperación de la *Poética* y la gran proliferación de teorías estéticas en la Italia del siglo XVI, cada vez que un crítico se sentía inclinado a llegar a los cimientos y construir una definición comprensiva del arte, el predicado usualmente incluía el vocablo 'imitación' o alguno de esos otros términos que, cualesquiera sean las diferencias que puedan implicar, apuntan todos en la misma dirección: 'reflexión', 'representación', 'remedio', 'ficción', 'copia' o 'imagen'.

A lo largo de la mayor parte del siglo XVIII el dogma de que el arte es imitación parecía demasiado obvio para necesitar repetición o prueba. Como Richard Hurd decía en su *Discurso sobre la imitación poética,* publicado en 1751, "toda poesía, para hablar con Aristóteles y los críticos griegos (si para cosa tan simple se creyera necesario citar autoridades) es, propiamente, 'imitación'. Es en verdad, la más noble y más abarcadora de las artes miméticas; tiene por objeto toda la creación y alcanza el círculo entero del ser universal" [16]. Aún los tenidos por propugnadores radicales del 'genio original' en la segunda mitad del siglo, comúnmente encontraban que una obra de genio no era menos una imitación por el hecho de ser original. Las 'imitaciones', escribió Young en sus *Conjeturas sobre la composición original,* "son de dos clases: una de la naturaleza, otra de los autores. A las primeras las llamamos 'originales'...". El genio original, en verdad, resultaba ser una especie de investigador científico: "El ancho campo de la naturaleza está abierto ante él, donde puede situarse sin limitaciones, hacer los descubrimientos que pueda... tan lejos como la naturaleza visible se extiende..." [17]. Más tarde, el Reverendo J. Moir, un extremista

16 *The Works of Richard Hurd* (Londres, 1811) II, 111-12.

17 EDWARD YOUNG, *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith Morley (Manchester, 1918), pp. 6, 18. Véase también WILLIAM DUFF, *Essay on Original Genius* (Londres, 1767), p. 192 n. JOHN OGILVIE reconcilia el genio creador y la invención original con "el gran principio de la *imitación poética*". (*Philosophical and Critical Observations on the Nature, Characters and Various Species of Composition*, Londres 1774, I, 105-7). JOSEPH WARTON, habitual proponente de "la imaginación ilimitada", el entusiasmo y "lo romántico, lo maravilloso y lo selvático", concuerda, sin embargo con Richard Hurd en que la poesía es "un arte cuya esencia es la imitación" y cuyos objetos son "materiales o animados, externos o internos" (*Essay on the Writings and Genius of Pope*, Londres 1756, I, 89-90). Cf. ROBERT WOOD, *Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769), Londres, 1824, pp. 6-7, 178.





en su demanda de originalidad en la poesía, entendía que el genio consiste en la capacidad de descubrir mil nuevas variaciones, distingos y semejanzas en los "fenómenos familiares de la naturaleza" y declaraba que el genio original siempre nos da "idéntica la impresión que recibe" [18]. En esta identificación del quehacer del poeta con la novedad del descubrimiento y el particularismo en la descripción se ha recorrido largo camino desde la concepción de la mimesis de Aristóteles, excepto en esto: que la crítica todavía mira a uno u otro aspecto del mundo dado como fuente esencial y tema de la poesía.

En vez de amontonar transcripciones, será mejor citar unas pocas disquisiciones sobre la imitación que son de especial interés. Un primer ejemplo es el crítico francés Charles Batteux, cuya obra *Les Beaux Arts réduits a un même principe* (1747) encontró algún favor en Inglaterra y tuvo inmensa influencia en Alemania, así como en su país nativo. Las reglas del arte, piensa Batteux, que son ahora tan numerosas, deben ser reducibles, seguramente, a un solo principio. "Séanos permitido —exclama— imitar al verdadero físico, que acumula experimentos y luego, sobre ellos, funda el sistema que los reduce a un principio".

El que Batteux proponga como procedimiento "empezar con una idea clara y distinta" —principio "lo bastante simple para ser captado instantáneamente y lo bastante extensivo para absorber todas las pequeñas reglas de detalle"— es indicado suficiente de que seguirá en el método no a Newton, el físico, sino más bien a Euclides y Descartes. Persiguiendo esa su idea clara y distinta, escarbó industriosamente en los críticos franceses corrientes hasta que, dice ingenuamente, "se me ocurrió abrir el libro de Aristóteles, cuya *Poética* había oído elogiar". Entonces vino la revelación; todos los detalles se ubicaron nítidamente en su lugar. ¿La fuente de esa iluminación? Ninguna otra que "el principio de imitación que el filósofo griego estableció para las bellas artes" [19]. Esta imitación, empero, no se la de la cruda realidad cotidiana, sino la de la *belle nature*, esto es, *le vrai-semblable* formado al unir y acomodar los

18 "Originalidad", *Gleanings* (Londres, 1785), I, 107, 109.

19 CHARLES BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits a un même principe.* (París, 1747), pp. i-liii.

rasgos tomados de las cosas individuales para componer un modelo que posea "todas las perfecciones que es capaz de contener" [20]. A partir de este principio, Batteux procede largamente y con gran alarde de rigor a extraer una por una las reglas del gusto —tanto las reglas generales para la poesía y la pintura como las reglas de detalle para los géneros especiales—. Pues

> la mayoría de las reglas conocidas pueden remontarse o reducirse a la imitación y forman una especie de cadena mediante la cual la mente aprehende en el mismo instante las consecuencias y el principio, como un todo perfectamente articulado, en el que todas las partes se sostienen mutuamente [21].

A continuación de este ejemplo clásico de una estética deductiva y *a priori* tomaré un documento alemán, el *Laocoonte* de Lessing, publicado en 1776. Lessing se proponía deshacer la confusión en la teoría y la práctica entre la poesía y las artes gráficas y plásticas; falta de claridad que, según creía, resultaba de la aceptación pasiva de la máxima de Simónides: "la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla". Su procedimiento, promete, será el de poner continuamente a prueba las teorías abstractas frente al "ejemplo individual concreto". Reiteradamente ridiculiza a los críticos alemanes por su confianza en la deducción. "A nosotros los alemanes no nos faltan libros sistemáticos. Somos la nación más experta entre todas las del mundo en eso de deducir, de unas pocas explicaciones verbales, y en el más bello orden, cualquier cosa que deseemos. ¡Cuántas cosas se demostrarían como indiscutibles en teoría si el genio no hubiera logrado probar lo contrario en el hecho!" [22]. La intención de Lessing, pues, es establecer principios estéticos mediante una lógica inductiva que deliberadamente se opone a la de Batteux. No obstante ello, Lessing, como Batteux, llega a la conclusión de que la poesía, no menos que la pintura, es imitación. La diversidad de esas artes se sigue de sus diferencias en los medios, lo cual impone necesariamente diferencias en los objetos que cada una es capaz de imitar. Pero, aunque la poesía consiste en una sucesión de sonidos articulados en el tiempo antes que en formas y colores

[20] *Ibid.*, pp. 9-27.
[21] *Ibid.*, p. xiii. Sobre el importante lugar de la imitación en las teorías neoclásicas francesas, véase René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne, 1931), pp. 140 ss.
[22] Lessing, *Laokoon*, ed. W. G. Howard (Nueva York, 1910), pp. 23-5, 42,





fijados en el espacio, y, por consiguiente, no viéndose limitada como la pintura a un momento estático aunque grávido, su fuerza especial es la reproducción de la acción progresiva. Lessing reitera por su parte la fórmula consabida: la *Nachahmung* * es también para el poeta el atributo "que constituye la esencia de su arte" [23].

A medida que el siglo avanzaba, diversos críticos ingleses empezaron a escudriñar muy de cerca el concepto de imitación y terminaron por hallar (contra la opinión de Aristóteles) que las diferencias en los medios entre las artes eran tales que inhabilitaban para clasificarlas como miméticas en cualquier sentido estricto, salvo unas pocas. La tendencia puede concertarse en unos pocos ejemplos. En 1744, James Harris todavía, en un *Discurso sobre música, pintura y poesía* afirmaba que la imitación era común a las tres artes. "Concuerdan en ser todas miméticas o imitativas. Difieren en que imitan por medios diferentes..." [24]. En 1762, Kames declaraba que "de todas las bellas artes sólo la pintura y la escultura son por su naturaleza imitativas"; la música, como la arquitectura, "es productiva de originales y no copia de la naturaleza"; mientras el lenguaje copia de la naturaleza sólo en aquellos casos en que "es imitativa del sonido o el movimiento" [25]. Y hacia 1789, en dos disertaciones ceñidamente razonadas que preceden a su traducción de la *Poética*, Thomas Twining confirmaba ese distingo entre las artes cuyos medios son "icónicos" (según la ulterior terminología de Charles Morris, el especialista en semiótica, de Chicago *), basándose en que éstos se asemejan a lo que denotan y aquellos son significativos sólo por convención. Únicamente las obras en que la semejanza entre la copia y el objeto es a la vez 'inmediata' y 'obvia', dice Twining, pueden designarse como imitativas en sentido estricto. La poesía dramática, por consiguiente, en que imitamos el habla con el habla, es la sola especie de poesía que es imitación propia-

* [Imitación.]
[23] *Ibid.*, pp. 99-102, 64.
[24] *Three Treatises*, en *The Works of James Harris* (Londres, 1803), I, 58. Cf. Adam Smith, *De la naturaleza de la imitación que tiene lugar en lo que se llama artes imitativas*, *Essays Philosophical and Literary* (Londres, s/fecha), pp. 405 y ss.
[25] Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (Boston, 1796), II, I (Cap. XVIII).
* [Autor, entre otros trabajos de semiótica o teoría de los signos, del titulado *Fundamentos de la teoría de los signos* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1958), que proporciona estructuras básicas de la disciplina.]

mente dicha; la música debe ser eliminada de la lista de las artes imitativas; y concluye diciendo que la pintura, la escultura y las artes del dibujo en general son "las solas artes 'obvia' y 'esencialmente' imitativas" [26].

El concepto de que el arte es imitación, pues, jugó un papel importante en la estética neoclásica; pero un examen pormenorizado muestra que en muchas teorías no jugó el papel dominante. El arte, se decía comúnmente, es una imitación, pero una imitación sólo instrumental, enderezada a producir efectos sobre un auditorio. Prácticamente cabe afirmar que la casi unanimidad con que los críticos postrenacentistas alabaron y se hicieron eco de la *Poética* de Aristóteles es engañosa. El foco del interés había cambiado, y, en nuestro diagrama, esta última crítica se orienta primordialmente no de la obra al universo, sino de la obra al público. La naturaleza y consecuencias de este cambio de dirección está claramente indicado por la primera obra clásica de la crítica inglesa, escrita allá por los comienzos de la década de 1580, la *Apología de la poesía* de Sir Philip Sidney.

## 3. Las teorías pragmáticas.

> "La Poesía, por consiguiente [(decía Sidney)], es un arte de imitación, pues así la llama Aristóteles con la palabra mimemis, es decir, un representar, remedar o figurar —para hablar metafóricamente—, una pintura que habla, con este fin: enseñar y deleitar" [27].

A pesar de la invocación de Aristóteles, ésta no es una fórmula aristotélica. Para Sidney la poesía, por definición, tiene una finalidad: lograr cierto efecto en el auditorio. Imita sólo como un medio para el fin inmediato de deleitar, y deleita a su vez, como un medio para la finalidad última de enseñar; pues los buenos poetas son aquellos que "imitan a la vez para deleitar y enseñar, y deleitan para mover a los hombres a tomar en sus manos el bien, del que, si no fuera por el deleite, huirían como de un extraño..." [28]. Como resultado, por vía de ese intento, las necesidades del auditorio se

[26] Thomas Twining, ed. *Aristotle's Treatise on Poetry* (Londres, 1796), pp. 4, 21-2, 60-61.
[27] Sir Philip Sidney, "Una apología de la poesía", *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Gregory Smith (Londres, 1904), I, 158.
[28] *Ibid.*, I, 159.





convierten en fértil suelo para distingos y normas críticas. En lo concerniente a "enseñar y deleitar", el poeta imita no "lo que es, ha sido o será" sino sólo "lo que podría ser y debiera ser", de modo que los objetos mismos de la imitación se tornen tales como para garantizar la finalidad moral. El poeta es distinguido del filósofo moral y del historiador y puesto más alto, por la capacidad para mover a la virtud a sus oyentes más forzadamente, desde que aparece "la noción general" del filósofo con el "ejemplo particular" del historiador; al mismo tiempo que por disfrazar su doctrina en relato incita también a "los hombres malos de corazón endurecido", sin ellos saberlo, al amor, a la bondad, "como si tomaran una medicina en licor de cerezas". Los géneros poéticos son examinados y su rango les es otorgado desde el punto de vista del efecto moral y social que cada uno es apto para lograr: el poema épico se nos muestra como el rey de la poesía porque es el deseo de ser merecedor" y aun la lírica amorosa, en rango más modesto, es concebida como un instrumento para persuadir a la amada de la genuinidad de la pasión de su amante [29]. Con la sola base de las sucesivas interpretaciones de los pasajes salientes de la *Poética* de Aristóteles podría escribirse una historia de la crítica. En este caso, sin tener la sensación de su propio esfuerzo, Sidney sigue a sus guías italianos (quienes a su vez, habían leído a Aristóteles con las anteojeras de Horacio, Cicerón y los Padres de la Iglesia) doblegando uno tras otro los enunciados claves de la *Poética* para adaptarlos al propio esquema teórico [30].

Por comodidad podría llamarse a la crítica que, como la de Sidney, está ordenada con miras al auditorio, 'teoría pragmática', desde que considera la obra de arte principalmente como medio para un fin, como instrumento para conseguir que se haga algo, y tiende a juzgar su valor según sea su éxito en el logro de ese propósito. Hay, por cierto, la mayor variedad en el acento y en los detalles, pero la tendencia central de la crítica pragmática consiste: en concebir un poema como algo hecho con el propósito de obtener la respuesta que se desea en los lectores; en considerar al autor desde el

[29] *Ibid.*, I, 159, 161-4, 171-80, 201.
[30] Véase por ejemplo, su utilización del enunciado de Aristóteles de que la historia (I, 167-8) y de que las cosas penosas pueden convertirse en agradables por las imitaciones (p. 17); y su distorsión del término central de Aristóteles, *praxis* —las acciones que son imitadas por la poesía— para significar con él la acción moral que un poema mueve al espectador a practicar (p. 171).

punto de vista de las dotes y educación que ha de tener para lograr esa finalidad; en fundar la clasificación y anatomía de los poemas primordialmente sobre los efectos especiales que cada clase y variedad es más apta para lograr; y en derivar las normas del arte poético y los cánones de apreciación crítica de las necesidades y legítimas demandas del auditorio al que la poesía va dirigida.

La perspectiva, buena parte del vocabulario básico y muchos de los tópicos característicos de la crítica pragmática tuvieron su origen en la teoría clásica de la retórica, pues ésta había sido universalmente considerada como un instrumento para lograr la persuasión del auditorio, y la mayor parte de sus teóricos concordaban con Cicerón en que, para persuadir, el orador debe ganarse la simpatía, informar y conmover el alma de sus oyentes [31]. El grande y ejemplar clásico de la aplicación del punto de vista retórico a la poesía fue el *Ars poetica* de Horacio. Como Richard McKeon lo señala, la "crítica de Horacio va enderezada, en lo principal, a instruir al poeta sobre cómo retener a sus oyentes en sus asientos hasta el final, cómo lograr víctores y aplausos, cómo gustar a un auditorio romano y, con esa piedra de toque, cómo gustar a todos los auditorios y ganarse la inmortalidad" [32].

En lo que llegó a ser para críticos posteriores el motivo focal del *Ars poetica*, Horacio opinaba que "el propósito de poeta es o ser provechoso o gustar o fundir en uno lo deleitoso y lo útil". El contexto demuestra que Horacio sostenía que el placer era el propósito principal de la poesía, pues recomienda lo provechoso simplemente como un medio de dar placer a las gentes de edad, que en contraste con los jóvenes aristócratas, "se mofan de lo que no contiene una lección servicial" [33]. Pero *prodesse* y *delectare*, enseñar y deleitar, juntamente con otro término introducido desde la retórica, *movere*, conmover, sirvieron por siglos para reunir bajo tres acápites la suma de los efectos estéticos sobre el lector. El equilibrio entre esos términos se alteró con el correr del tiempo. Para la abrumadora mayoría de los críticos del Renacimiento, como para Sir Philip Sidney, el efecto moral era el objetivo supremo, al que el deleite y la emoción servían de auxiliares. Desde los tiempos de los ensayos críticos de Dryden, a lo largo del siglo XVIII, el placer tendió a convertirse

31 CICERÓN, *De oratore*, II, XXVIII.
32 "El concepto de imitación", *op. cit.*, p. 173.
33 HORACIO, *Ars Poetica*, trad. E. H. Blakeney, en *Literary Criticism, Plato to Dryden*, ed. Allan H. Gilbert (Nueva York, 1940), p. 139.





en el fin supremo, aunque la poesía sin enseñanza provechosa era a menudo considerada trivial, y el moralista optimista creía, con James Beatty que, si la poesía instruye, ella gusta tanto más eficazmente [34].

Puesto que miraba el poema como un hacer, como un artificio para llegar al auditorio, la crítica típicamente pragmática abunda en formulaciones acerca de los métodos —la "habilidad, artesanía u oficio del hacer" como la llamaba Ben Jonson— para lograr los efectos deseados. Esos métodos, tradicionalmente conocidos bajo el término de *poesis* o 'arte' (en frases tales como "el arte de la poesía") son formulados como preceptos y reglas cuya garantía consiste o en que se derivan de las cualidades de obras cuyo éxito y larga supervivencia han probado su adaptación a la naturaleza humana; o de otro modo, porque están fundados directamente en las leyes psicológicas que gobiernan las reacciones de los hombres en general. Las reglas, por ende, son inherentes a las cualidades de cada obra de arte excelente y, extraídas y codificadas, sirven por igual para guiar al artista en su quehacer y a los críticos para juzgar cualquier futura producción. "Dryden —decía el Dr. Johnson— puede ser propiamente considerado como el padre de la crítica inglesa, como el escritor que por primera vez nos enseñó a determinar conforme a principios el mérito de las composiciones" [35]. El método de Dryden para establecer esos principios era dar por sentado que la poesía, como la pintura, tienen una finalidad que es deleitar; que la imitación de la naturaleza es el medio general para alcanzar esa finalidad; y que las reglas sirven para especificar los medios de lograr esa finalidad en detalle:

> Habiendo mostrado así que la imitación gusta, y por qué gusta en ambas artes, se sigue de ello que algunas reglas de imitación son necesarias para obtener esa finalidad; pues sin reglas no puede haber arte, como no podría haber casa sin una puerta que os conduzca a su interior" [36].

Poner el acento en las reglas y máximas de un arte es connatural en toda crítica que se funde en las demandas del auditorio,

34 *Essays on Poetry and Music* (3ª ed., Londres, 1779), p. 10.
35 "Dryden", *Lives of the English Poets*, ed. Birkbeck Hill (Oxford, 1905), I, 410.
36 "Paralelo de la poesía y la pintura" (1695), *Essays*, ed. W. P. Ker

y sobrevive hoy en las revistas y manuales consagrados a enseñar a los autores noveles "cómo escribir cuentos que se vendan". Pero estos libros de reglas, fundados en el más bajo común denominador del moderno público comprador, son sólo groseras caricaturas de los complicados y sutilmente razonados ideales neoclásicos de la artesanía literaria. A lo largo de la primera parte del siglo XVIII el poeta podía reposar confiadamente en el gusto experimentados de expertos conocedores que constituían el limitado círculo de los lectores, sea que ellos fueran los romanos contemporáneos de Horacio bajo el Emperador Augusto, o los de Vida en la corte papal de León X, o los compañeros cortesanos de Sidney bajo Isabel, o el auditorio londinense de Dryden y Pope; mientras, en teoría, aun las voces de los mejores jueces estaban subordinadas a la voz de los siglos. Algunos críticos neoclásicos estaban, además, seguros de que las reglas del arte, aunque empíricamente derivadas, recibían validación suprema de su conformidad con aquella estructura objetiva de normas cuya existencia nos garantiza el orden racional y la armonía del universo. En sentido estricto, como dice John Dennis haciendo explícito lo que a menudo iba implícito, la naturaleza "no es nada más que la Regla y el Orden, y la Armonía, que encontramos en la Creación Visible"; así, pues, "la Poesía, que es una imitación de la Naturaleza" debe mostrar las mismas propiedades. Los renombrados maestros de los antiguos no escribieron

> para gustar a una tumultuosa y transitoria asamblea, o a un puñado de hombres que eran llamados sus compatriotas; escribieron para conciudadanos del Universo, para todos los países y para todas las edades... Estaban claramente convencidos de que nada podría transmitir sus inmortales obras a la posteridad no siendo algo semejante a ese orden armonioso que mantiene el Universo..." [37].

Aunque discreparan en lo concerniente a las reglas específicas y aunque muchos críticos ingleses repudiaran los requisitos formales franceses, tales como la unidad de tiempo y lugar, y la pureza de la

(Oxford, 1926), II, 138. Véase HOYT TROWBRIDGE, "El lugar de las reglas en la crítica de Dryden", *Modern Philosophy*, XLIV (1946), 84 y ss.

[37] *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), en *The Critical Works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker (Baltimore, 1939), *I*, 202-3. Sobre la derivación, que hace Dennis, de reglas específicas de la finalidad del arte que es la de "deleitar y reformar la mente", véase *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), *ibid.*, pp. 336 y ss.





tragedia y la comedia, todos los críticos del siglo XVIII, salvo unos pocos excéntricos, creían en la validez de cierto conjunto de reglas universales. Hacia mediados del siglo, se hizo popular demostrar y exponer todas las reglas generales de la poesía, y aun las del arte en general, en un único sistema crítico comprensivo. El tipo del razonamiento pragmático usualmente empleado puede estudiarse cómodamente en un tratamiento tan compendiado como el James Beattie, *Ensayo sobre la poesía y la música en cuanto afectan la mente* (1762) o más sucintamente todavía en la *Disertación sobre la idea de la poesía universal* de Richard Hurd (1766). La poesía universal, no importa cual sea su género, dice Hurd, es un arte cuya finalidad es el máximo placer posible. Cuando hablamos de la poesía como un 'arte', queremos significar un modo o método tal de tratar un tema que se lo encuentre el más gustoso y deleitable para nosotros". Y esta idea, "si se la tiene firmenente en vista, desplegará ante nosotros todos los misterios del arte poético. No se necesita sino desarrollar la idea del filósofo y, llegada la ocasión, aplicarla". De esta premisa mayor Hurd desarrolla tres propiedades esenciales a toda poesía si ha de lograrse el más grande deleite posible: el lenguaje figurado, la 'ficción' (es decir, el apartamiento de lo real o empíricamente posible), y la versificación. El modo y grado en que esas tres cualidades universales han de ser combinadas en cada una de las especies de poesía, sin embargo, dependerá de su particular finalidad, porque cada especie poética debe explotar aquel especial placer al que está genéricamente adaptada para alcanzar. Pues el arte de toda 'clase' de poesía es sólo el arte general modificado en la medida en que la 'naturaleza' de cada una, es decir, su fin más inmediato y subordinado, pueda requerirlo en cada caso".

> Pues el nombre de poema corresponderá a toda composición cuya finalidad primordial es gustar, siempre que esté construida de tal modo que proporciona todo el placer que su clase o suerte permita [38].

Sobre la base de pasajes de sus *Cartas sobre la caballería y el romance*, Hurd es tratado comúnmente como un crítico prerromántico. Pero en el compendio de su credo poético, en la *Idea de la*

[38] "Disertación sobre la idea de poesía universal." *Works*, II, 3, 4, 25-6, 7. Para un argumento paralelo, véase ALEXANDER GERARD, *An Essay on Taste* (Londres, 1759), p. 40.

*poesía universal*, la lógica rígidamente deductiva que Hurd emplea para 'desplegar' (literalmente: desenrollar, *unfold*) las reglas de la poesía a partir de su primitiva definición, permitiendo que "la razón de la cosa" se sobreponga a la evidencia de la práctica real de los poetas, lo aproxima más que ninguno en Inglaterra al método geométrico de Charles Batteux, aunque sin el aparato cartesiano de aquel crítico. La diferencia consiste en que Batteux desarrolla sus reglas a partir de la definición de la poesía como imitación de la *belle nature*, y Hure de su definición del arte —tratar un tema de tal modo que proporcione al lector el máximo placer—; y esto implica que él presupone poseer un conocimiento empírico de la psicología del lector. Pues si el fin de la poesía es producir una impresión grata en la mente del lector, dice Hurd, el conocimiento de las leyes de la mente es necesario para establecer reglas, que "no son más que otros tantos medios que la experiencia encuentra más conducentes a tal fin" [39]. Desde que Batteux y Hurd, sin embargo, intentan ambos racionalizar lo que es principalmente un *corpus* común de saber poético, no ha de sorprender que, si bien parten de distintos rumbos de la brújula, sus senderos a menudo coincidan [40].

Pero para apreciar el poder de esclarecimiento de que un pragmatismo crítico refinado y flexible es capaz, debemos volvernos, de esos sistematizadores abstractos de métodos corrientes a un crítico práctico como Samuel Johnson. La crítica literaria de Johnson presupone el aparato de estimativa crítica que acabo de exponer; pero Johnson, que desconfía del teorizar rígido y abstracto, aplica el método apelando constantemente a los ejemplos literarios especí-

39 "Idea de la poesía universal." *Works*, II, 3-4. Sobre la razón justificativa subyacente en el cuerpo de la doctrina crítica de Hurd, véase el artículo de Hoyt Trowbridge, "El obispo Hurd: Una reinterpretación", PMLA, LVIII (1943), 450 ss.

40 Por ejemplo, Batteux "deduce" de la idea de que la poesía es imitación no de la realidad sin adornos sino de la *belle nature*, que su finalidad puede ser sólo la de "agradar, conmover, interesar, en una palabra, el placer" (*Les Beaux Arts*, pp. 81, 151). A la inversa, Hurd infiere, del hecho de que la finalidad de la poesía es el placer, que es deber del poeta "dar brillo y adornar" la realidad, y dibujarla "en las formas más cautivantes" (Idea de la Poesía Universal, *Works*, II, 8). Para los fines de una investigación especializada sobre las pruebas del plagio entre los poetas, el proipo Hurd, en otro ensayo, cambia de fundamentos y, como Batteux, parte de la definición de la poesía como una imitación, más específicamente, de una imitación "de las formas más bellas de las cosas" (Discurso sobre la imitación poética, *Works*, II, III).





ficos, con deferencia para las opiniones de otros lectores; confiado, en definitiva, en sus propias reacciones de experto frente al texto. Como resultado, los comentarios sobre poetas y poemas de Johnson han proporcionado persistentemente el punto de partida para los críticos posteriores, cuya pauta valorativa y juicios particulares difieren radicalmente de los de aquél. Como ejemplo del proceder de Johnson, que es especialmente interesante porque muestra cómo la noción de imitación de la naturaleza es coordinada con el juicio de la poesía en términos de su finalidad y sus efectos, considérese ese monumento de la crítica neoclásica, su *Prefacio a Shakespeare*.

Johnson se propone en el *Prefacio* fijar el rango de Shakespeare entre los poetas, y para hacerlo se siente llevado a valorar las capacidades nativas de Shakespeare comparándolas con el nivel general de gusto y refinamiento de la corte isabelina, y a mediar esas capacidades, a su vez, "por su proporción con la capacidad general y colectiva del hombre" [41]. Pero, desde que las fuerzas y excelencias de un autor sólo pueden inferirse de la naturaleza y excelencia de las obras que realiza, Johnson se encamina a un examen general de los dramas de Shakespeare. En esta apreciación sistemática de las obras mismas, encontramos que la mimesis conserva para Johnson, en cierta medida, su autoridad como criterio. Repetidamente Johnson proclama: "por ello es excelencia de Shakespeare que su drama resulte el espejo de la vida"; y de la naturaleza inanimada también, pues "fue un exacto observador del mundo inanimado... Shakespeare —tanto fuera la vida como la naturaleza de su tema ocasional—, mostró llanamente qué había visto con sus propios ojos..." [42]. Pero Johnson también alega: "La finalidad del escribir es instruir; la finalidad de la poesía es instruir deleitando" [43]. A esta función de la poesía y al demostrado efecto de un poema sobre su auditorio Johnson les otorga prioridad como criterio estético. Si un poema no logra gustar, cualquiera sea su carácter en otro sentido, como obra de arte no es nada; aunque Johnson insiste, con un moralismo empecinado que debe haber parecido algo pasado de moda ya a sus contemporáneos, en que debe gustar sin violar las normas de la verdad y la virtud. Ajustándose a ello, Johnson discrimina en las piezas de Shakespeare aquellos elementos que fueron introducidos

41 *Johnson on Shakespeare*, ed. Walter Raleigh (Oxford, 1908), pp. 30-31.
42 *Ibid.*, pp. 14, 39. Cf. 11, 31, 33, 37, etc.
43 *Ibid.*, p. 16.

como atractivos para los gustos locales y pasajeros del auditorio un tanto bárbaro de su propio tema ("sabía —dice Johnson— cómo gustar más")[44], separándolos de aquellos otros elementos apropiados a los gustos de los lectores comunes de todos los tiempos. Y desde que, en tratándose de obras "que apelan enteramente a la observación y la experiencia ninguna otra prueba puede ser aplicada sino la longitud de la duración y la continuidad de la estima", la larga supervivencia de Shakespeare como poeta "leído sin ninguna otra razón que el deseo de placer"; tal es la mejor demostración de su excelencia artística. Johnson explica la razón de esta supervivencia apoyándose en el principio subsidiario de que "nada puede gustar a muchos y gustar largamente sino precisamente aquello que comporta representaciones de naturaleza general". Shakespeare exhibe las 'especies' eternas del carácter humano, movido por "esas pasiones y principios generales por los que todas las almas son agitadas"[45]. De tal modo, la excelencia de Shakespeare consistente en sostener el espejo frente a la naturaleza en general, resulta, a la larga, justificada por el criterio superior del atractivo que esa proeza gana en los gustos perdurables del público literario general.

Cantidad de observaciones individuales y juicios de Johnson muestran cómo juega la controversia entre los dos principios de la naturaleza del mundo que el poeta debe reflejar y la naturaleza y legítimos requerimientos del auditorio del poeta. En la mayoría de los casos, los dos principios cooperan hacia una conclusión única. Por ejemplo, la naturaleza empírica del universo y del universal lector demuestran la falacia de los que censuran a Shakespeare por mezclar sus escenas cómicas y trágicas. Las obras de Shakespeare, dice Johnson, muestran "el estado real de la naturaleza sublunar, que participa del bien y del mal, de la alegría y la tristeza, mezcladas en infinitas variantes". Por añadidura, "el drama mixto puede transmitir la enseñanza de la tragedia o la comedia", por acercarse más a "las apariencias de la vida"; mientras la objeción de que el cambio de escena "quita a la larga la capacidad de conmover" es un razonamiento especioso "aceptado como verdadero aún por aquellos que en su experiencia diaria sienten que es falso"[46].

[44] *Ibid.*, pp. 31-3, 41.
[45] *Ibid.*, pp. 99-12.
[46] *Ibid.*, pp. 15-17. Véase también la defensa de Shakespeare que hace Johnson, por violar el decoro de los tipos característicos, apelando a la "naturaleza" contra "lo accidental"; y por quebrantar las unidades de tiempo y lugar, invocando a la vez la experiencia real de los oyentes del drama y el principio de que "las mayores gracias de una pieza son copiar la naturaleza e instruir acerca de la vida" (*ibid.*, pp. 14-15, 25-30), Cf. *Rambler*, nº 156.





Pero cuando el estado real de los negocios sublunares entra en conflicto con la obligación del poeta para con su auditorio, este último es el supremo tribunal de alzada. Es un defecto de Shakespeare, dice Johnson,

> que parece escribir sin ninguna finalidad moral... No hace justa distribución del bien y el mal, ni tiene siempre el cuidado de mostrar en el virtuoso su desaprobación del malvado... Es siempre un deber del escritor procurar mejorar el mundo, y la justicia es una virtud independiente del tiempo y el lugar[47].

La orientación pragmática, que subordina los fines del artista y el carácter de la obra a la naturaleza, las necesidades y las fuentes de placer del auditorio, caracterizó notablemente la mayor parte de la crítica, desde los tiempos de Horacio hasta el siglo XVIII. Si se la mide por su duración o el número de sus adherentes, la visión pragmática, concebida en sentido lato, ha sido, por consiguiente, la principal actitud estética del mundo occidental. Pero en este sistema iban implícitos los elementos de su disolución. La antigua retórica había legado a la crítica no sólo su insistencia en la acción sobre el auditorio, sino también (desde que su principal objetivo era educar al orador) su cuidadosa atención a las fuerzas y actividades del que hablaba — su 'naturaleza' o dotes y genio innatos como algo distinto de su cultura y su arte, y también el proceso de invención, disposición y expresión requerido por el discurso[48]. Con el correr del tiempo, y particularmente después de las contribuciones psicológicas de Hobbes y Locke en el siglo XVII, creciente atención fue otorgándose a la constitución mental del poeta, la calidad y grado de su

[47] *Ibid.*, pp. 20-21. La lógica aparece aún más claramente en el anterior artículo de Johnson sobre "las obras de ficción", en el *Rambler*, nº 4 (1750) (*The Works of Samuel Johnson*, ed. Arthur Murphy, Londres, 1824, IV, 23): "Es justamente considerada como la mayor excelencia del arte imitar a la naturaleza; pero es necesario distinguir aquellas partes de la naturaleza que son más apropiadas para la imitación", etc. Para un análisis detallado de los métodos críticos de Johnson, véase W. R. KEAST, "Los fundamentos teóricos de la crítica de Johnson", *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, pp. 389-407

[48] Véase el magistral resumen de los complejos movimientos dentro de la crítica neoclásica inglesa por R S. CRANE, "La crítica neoclásica inglesa", *Critics and Criticism*, pp. 372-88..

'genio' y al juego de sus facultades en el acto de la composición. Durante la mayor parte del siglo XVIII, la invención e imaginación del poeta se hicieron depender enteramente, en cuanto a sus materiales —sus ideas e 'imágenes'— del universo externo y de los modelos literarios que el poeta tenía que imitar; mientras la persistencia con que se subrayaba su necesidad de juicio y arte —correlativo mental, en efecto, de las exigencias de un público cultivado— colocaba al poeta como estrictamente responsable ante el auditorio para cuyo deleite ejercitaba su capacidad creadora. Gradualmente, sin embargo, el acento fue desplazándose más y más hacia el genio natural, la imaginación creadora y la espontaneidad emocional del creador, a expensas de los atributos opuestos de juicio, saber y artificiosa mesura. Como resultado, el auditorio retrocedió gradualmente a un segundo plano, dejando el lugar al poeta mismo y a sus propias fuerzas mentales y necesidades emotivas como causa predominante y hasta como finalidad y prueba del arte. Por este mismo tiempo, otros desarrollos de los que tendremos ocasión de hablar luego, estuvieron también ayudando a desplazar el foco del interés crítico del auditorio al artista y contribuyeron de ese modo a introducir una nueva orientación en la teoría del arte.

## 4. Las teorías expresivas.

"La poesía —anunciaba Wordsworth en su Prefacio a las *Baladas líricas* de 1800— es el espontáneo desborde de sentimientos intensos". Consideraba esta fórmula lo bastante buena como para usarla dos veces en el mismo ensayo, y sobre ella como idea básica fundó su teoría acerca de los temas, lenguaje, efectos y valor propios de la poesía. Casi todos los críticos más importantes de la generación romántica en Inglaterra acuñaron definiciones o enunciados claves que ponen de manifiesto el paralelismo entre obra y poeta. La poesía es el desborde, exteriorización o proyección del pensamiento y sentimientos del poeta; o dicho de otro modo (en la principal de las variantes de esa formulación) la poesía es definida por referencia al proceso imaginativo que modifica y sintetiza las imágenes, pensamientos y sentimientos del poeta. A este modo de pensar, en que el artista se convierte en el elemento principal tanto del producto artístico como de los criterios conforme a los cuales ha de ser juzgado, lo llamaré teoría expresiva del arte.





Fijar la fecha en que este punto de vista llegó a ser el predominante en la teoría crítica puede resultar un procedimiento tan arbitrario, como marcar el punto en que el anaranjado se convierte en amarillo en el espectro de los colores. Según se verá, un acercamiento a la orientación expresiva, aunque aislado en la historia y parcial en su alcance, ha de encontrarse tempranamente en la disquisición de Longino sobre el estilo sublime, de acuerdo con la cual éste tiene su fuente principal en el pensamiento y las emociones del autor; y reaparece, en una de sus variantes, en el breve análisis de Bacon sobre la poesía como pertenencia de la imaginación, "que acomoda las apariencias de las cosas a los deseos de la mente". La teoría de Wordsworth, ya veremos, está todavía muy incrustada en una matriz tradicional de intereses y preferencias y es, por consiguiente, menos radical que las teorías de sus seguidores de la década de 1830. No obstante esto, el año 1800 es un número lindamente redondo, y el *Prefacio* de Wordsworth un documento adecuado como para señalar con ellos en la crítica inglesa el desplazamiento de las visiones mimética y pragmática del arte por la expresiva.

En términos generales, la tendencia central de la teoría expresiva puede resumirse así: Una obra de arte es, esencialmente, algo interno que se hace externo, resultante de un proceso creador que opera bajo el impulso del sentimiento y en el cual toma cuerpo el producto combinado de las percepciones, pensamientos y sentimientos del poeta. La fuente primera y el asunto de un poema, por consiguiente, son los atributos y las acciones de la mente del propio poeta; o, si se trata de aspectos del mundo externo, entonces sólo en cuanto se han convertido de hecho en poesía por obra de los sentimientos y operaciones de la mente del poeta. ("De tal modo la Poesía —escribió Wordsworth—, dondequiera deba hacerse, proviene del alma del Hombre, que comunica sus energías creadoras a las imágenes del mundo externo")[49]. La causa suprema de la poesía no es, como en Aristóteles, una causa formal determinada primariamente por las acciones y cualidades humanas imitadas; ni, como en la crítica neoclásica, una causa final, el efecto que se propone ejercitar sobre el auditorio; sino, en vez de ello, una causa eficiente — el impulso, dentro del poeta, de sentimientos y deseos

[49] *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, ed. E. de Selincourt (Oxford, 1937), II, 705; 18 de enero de 1816.

que buscan expresión, o la compulsión de la imaginación 'creadora' que, como Dios creador, tiene su fuente interna de movimiento. Hay propensión a jerarquizar las artes de acuerdo con el grado en que sus medios propios resultan conducentes para la expresión sin distorsiones de los sentimientos o fuerzas mentales del artista, y a clasificar las especies de un arte y valorar sus ejemplares por las cualidades o estados de la mente de que son signo. De los elementos que constituyen un poema, la dicción, especialmente las figuras del lenguaje, se tornan primordiales; y la cuestión apasionante es la de si ellos son natural exteriorización de la emoción y la imaginación o deliberado remedo simiesco de las convenciones poéticas. El primer examen a que un poema debe someterse no es ya sobre "si es acorde con la Naturaleza" o "si es adecuado a las exigencias de los mejores jueces o de la humanidad en general", sino un criterio que mira en diferente dirección, a saber: "¿Es sincero? ¿Es genuino? ¿Logra hermanar la intención, el sentimiento y el estado mental real del poeta mientras lo componía?" La obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta. La explotación de la literatura como indicio de la personalidad, por primera vez se manifiesta en los comienzos del siglo XIX; es la inevitable consecuencia del punto de vista expresivo.

Prefacio

Las fuentes, detalles y resultados históricos de esta reorientación de la crítica han de ser el principal asunto del resto de este libro. Pero ahora que ya se tienen frescos en la mente algunos de los hechos, en sus comienzos, séame permitido indicar qué ocurrió con los elementos característicos de la crítica tradicional en los ensayos *¿Qué es la poesía?* y *Las dos clases de poesía*, escritos por John Stuart Mill en 1833. Mill se apoyaba, en gran parte, en el "Prefacio" de Wordsworth a las *Baladas líricas*, pero en los treinta años transcurridos la teoría expresiva había ido desprendiéndose de la malla de reservas y restricciones en que Wordsworth la había envuelto cuidadosamente y se había labrado su propio destino sin impedimentos. La lógica de Mill al contestar la pregunta "¿Qué es la poesía?" no es la lógica *more geometrico* como la de Batteux, ni tiesamente formalista como la de Richard Hurd. No obstante ello su teoría resulta estar tan rígidamente fundada en un principio central como las de aquéllos; pues cualesquiera sean las pretensiones de empirismo de Mill, su supuesto inicial sobre la naturaleza esencial de la poesía





permanece continua, aunque silenciosamente, operante al seleccionar, interpretar y ordenar los hechos que han de ser explicados.

La proposición primordial de la teoría de Mill es ésta: La poesía "es la expresión o exteriorización del sentimiento" [50]. La exploración de los datos de la estética desde ese punto de partida lleva, entre otras cosas, a las siguientes alteraciones drásticas en los grandes lugares comunes de la tradición crítica:

1) *Las formas poéticas.* Mill reinterpreta e invierte las jerarquías o rangos de las formas poéticas. Como la más pura expresión del sentimiento, la poesía lírica es "más eminente y peculiarmente poesía que cualquier otra...". Las demás formas presentan todas aleaciones con elementos no-poéticos, sean descriptivos, didácticos o narrativos, que sirven meramente como ocasión adecuada para la exteriorización de sentimientos, sea por parte del poeta o por sus inventados personajes. Para Aristóteles la tragedia había sido la forma más alta de la poesía y el argumento, que representa la acción que ha de ser imitada, era su 'alma'; y por su parte la mayoría de los críticos neoclásicos había concordado en que —ya se los juzgue por la grandeza del asunto o del efecto— la epopeya y la tragedia son el rey y la reina de las formas poéticas. Sírvanos de índice de la revolución en las normas críticas el advertir que para Mill el argumento se convierte en una especie de mal necesario. Un poema épico "en la medida en que es épico (es decir narrativo) ... no es poesía en absoluto", sino sólo una armazón adecuada para la mayor diversidad de pasajes genuinamente poéticos; y en cuanto al interés por el argumento y la narración "nada más que como narración", él caracteriza a los estadios más rudos de la sociedad, a los niños y a "los más huecos y triviales" entre los adultos civilizados [51]. De modo similar ocurre con las otras partes; en música, pintura, escultura y arquitectura, Mill distingue entre lo que es "simple imitación y descripción" y aquello que "expresa el sentimiento humano" y es, por consiguiente, poesía [52].

2) *La espontaneidad como criterio.* Mill acepta el venerable supuesto de que la susceptibilidad emotiva de un hombre es innata, pero su conocimiento y su habilidad —su arte— son adquiridos.

7 el Genio y reflexión

[50] *Early Essays by John Stuart Mill*, ed. J. W. M. Gibbs (Londres, 1897), p. 208.
[51] *Ibid.*, pp. 228, 205-6, 213, 203-4.
[52] *Ibid.*, pp. 211-17.

Sobre esta base, distingue los poetas en dos clases: los poetas que han nacido tales y los que se han hecho, o sea poetas 'por natura' y poetas 'por cultura'. La poesía natural es identificable porque es "el Sentimiento mismo que emplea el Pensamiento sólo como medio de exteriorizarse"; del otro lado, la poesía de "una mente cultivada pero no naturalmente poética" se escribe con "un propósito definido", y en ella el pensamiento permanece como el objeto conspicuo, aunque rodeado por "un halo de sentimiento". De ello resulta que la poesía natural es "poesía en un sentido mucho más elevado que cualquier otra; desde que... aquello que constituye la poesía, el sentimiento humano, entra mucho más allá en ella que en la poesía de cultivo o cultura" *. Entre los modernos, Shelley representa el poeta nato y Wordsworth el poeta hecho; y con inconsciente ironía Mill vuelve el criterio propio de Wordsworth, "el espontáneo desborde del sentimiento" contra su padrino. La poesía de Wordsworth "tiene poco, ni siquiera las apariencias de la espontaneidad: el pozo no está nunca tan lleno que desborde" [53].

3) *El mundo externo.* En la medida en que una producción literaria imita simplemente los objetos, no es poesía en absoluto. Como resultado, la referencia de la poesía al universo externo desaparece en la teoría de Mill, excepto en la medida en que los objetos sensibles puedan servir como estímulo "u ocasión para la generación de poesía", y además, "la poesía no está en el objeto mismo", sino en "el estado de ánimo" con que es contemplado. Cuando un poeta describe un león "está describiendo, deliberadamente, un león, pero en realidad el estado de excitación del espectador", y la poesía han de ser fieles no al objeto sino "a la emoción humana" [54]. Divorciados, de tal modo, del mundo externo, los objetos significados por un poema tienden a ser considerados como nada más que un equivalente proyectado —símbolo extenso y articulado— del estado interno de la mente del poeta. La poesía, dice Mill, en una frase que se anticipa a T. E. Hulme y echa los cimientos teóricos para la práctica de los simbolistas, desde Baudelaire hasta T. S. Eliot, "toma cuerpo en símbolos que son la representación más aproximada posible del sentimiento en la figura exacta con que existe en la mente del poeta" [55]. Tennyson, escribió Mill en una recensión de los primeros poemas del poeta, descuella en "la pintura de escenarios en el más alto sentido del término"; y éste es

> no el simple poder de producir esa especie de composición algo insípida que usualmente se llama poesía descriptiva..., sino el poder de 'crear' el escenario manteniéndolo unido a algún estado del sentimiento humano; tan adecuado a él como para ser su símbolo corporizado, y condensar el estado de sentimiento mismo con una fuerza tal que nada podría sobrepasarlo no siendo la realidad [56].

Y como una indicación del grado en que las innovaciones de los románticos persisten como lugares comunes de los críticos modernos —aún de aquellos que profesan fundar sus teorías sobre principios anti-románticos—, adviértase cuán llamativo es el paralelo entre el pasaje que antecede y un famoso comentario de T. S. Eliot:

> El único modo de expresar la emoción en forma de arte es encontrar un "correlativo objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa *particular emoción;* tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, sean dados, la emoción sea inmediatamente evocada [57].

4) *El auditorio.* No menos drástico es el destino del auditorio. Según Mill, "la poesía es sentimiento, confesión de uno mismo a uno mismo en momentos de soledad...". El auditorio del poeta se reduce a un sólo miembro, el poeta mismo. "Toda poesía —para decirlo con sus palabras— es por naturaleza un soliloquio." El objetivo de producir efectos sobre otros hombres, que por siglos había sido el carácter definitorio del arte de la pesía, ahora sirve precisamente para la función opuesta: descalifica a un poema demostrando que se trata de retórica. Cuando el acto de expresión del poeta

* [El juego dicotómico de Stuart Mill, por lo demás, tiene muchos antecedentes entre los que caben las parejas 'juglaría' y 'clerecía', poesía 'clásica' y poesía 'popular', poesía 'ingenua' y poesía 'sentimental', etc.]

53 *Ibid.*, pp. 222-31.

54 *Ibid.*, 206-7.

55 *Ibid.*, pp. 208-9. Cf. Hulme: "Si es sincera en el sentido exacto..., el conjunto de la analogía es necesario para delinear la curva exacta del sentimiento o la cosa que se necesita expresar..." ("Romanticismo y Clasicismo", *Speculations*, Londres, 1936, p. 138.)

56 Recensión escrita en 1835 de *Poems Chiefly Lyrical* (1830) y *Poems* (1833) de Tennyson, en *Early Essays*, p. 242.

57 "Hamlet", *Selected Essays*, 1917-32 (Londres, 1932), p. 145.

> en sí mismo el fin, sino un medio para un fin —esto es, por los sentimientos que él expresa obrar sobre los sentimientos o sobre las creencias o la voluntad de otro—, cuando la expresión de esas emociones... va teñida también por ese propósito, por ese deseo de hacer impresión sobre otra mente, entonces cesa de ser poesía y se convierte en elocuencia [58].

Hay, en verdad, algo singularmente fatal para el auditorio en el punto de vista romántico; o, en términos de causalidad histórica, podría conjeturarse que la desaparición de un público lector homogéneo y capaz de discriminar fomentó una crítica que, por principio, disminuía la importancia del auditorio como factor determinante de la poesía y del valor poético. Todavía Wordsworth insistía en que "los poetas no escriben sólo para los poetas sino para los hombres", y en que cada uno de sus poemas "tiene un propósito digno"; aún así resulta que el placer y el provecho del auditorio es una consecuencia automática del 'espontáneo' desborde de sentimiento del poeta, siempre que las apropiadas asociaciones de pensamientos y sentimientos hayan sido realizadas de antemano por el poeta [59]. Keats, empero, afirmaba rotundamente: "Yo nunca escribí una línea de poesía con una sombra siquiera de pensamiento en el público" [60]. "Un poeta es un ruiseñor —según Shelley— que se posa en lo oscuro y canta para alegrar su propia soledad con dulces sones; sus oyentes son como hombres arrobados por la melodía de un músico invisible..." [61]. Para Carlyle, el poeta reemplaza por entero al auditorio como generador de normas estéticas.

> En suma, el Genio tiene privilegios que le son propios; elige una órbita por sí mismo; y por excéntrica que fuere, si es en verdad una órbita celestial, nosotros, simples contempladores de estrellas, deberemos finalmente transigir; deberemos cesar de cavilar ante ella y empezar a observarla y a calcular sus leyes [62].

[58] *Early Essays*, pp. 208-9. Cf. JOHN KEBLE, *Lectures on Poetry* (1832-41), trad. E. K. Francis (Oxford, 1912), I, 48-9: "Cicerón es siempre el orador" porque "siempre tiene en la mente el teatro, las butacas, el auditorio"; mientras que Platón es "más poético que el propio Homero", porque "escribe para su propio gusto, no para ganarse a otros".

[59] Prefacio a las *Baladas líricas*, *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. N. C. Smith (Londres, 1905), pp. 30, 15-16.

[60] *Letters*, ed. Maurice Buxton Forman (3ª ed., Nueva York, 1948), p. 131 (a Reynolds, 9 de abril de 1818).

[61] "Defensa de la Poesía", *Shelley's Literary and Phiolsophical Criticism*, ed. John Shawcross (Londres, 1909), p. 129.

[62] "Jean Paul Friedrich Richter" (1827) *Works*, ed. H. D. Traill (Londres, 1905).





La evolución es completa, a partir del poeta mimético, al que se le asigna el ínfimo papel de sostener un espejo frente a la naturaleza, pasando por el poeta pragmático que, cualesquiera sean sus dotes naturales es medido, últimamente, por su capacidad de satisfacer el gusto público, hasta el Poeta-Héroe de Carlyle, el elegido, que por ser "una fuerza de la naturaleza" escribe como debe, y que sirve de medida de la devoción y gusto de sus lectores según sea el grado de homenaje que suscite [63].

## 5. LAS TEORÍAS OBJETIVAS.

Todos los tipos de teoría hasta ahora caracterizados, en sus aplicaciones prácticas condescienden a ocuparse de la obra de arte en sí, de sus partes y sus mutuas relaciones, sea que las premisas sobre las cuales esos elementos son discriminados y valorados se refieran primordialmente al espectador, al artista o al mundo exterior. Pero hay también un cuarto modo de proceder, la "orientación objetiva", que en principio mira la obra de arte aislándola de todos esos puntos de referencia externos, la analiza como una entidad autosuficiente constituída por sus partes en sus relaciones internas y se propone juzgarla sólo según criterios intrínsecos a su propio modo de ser.

Este punto de vista ha sido comparativamente raro en la crítica literaria. El único intento temprano de análisis de una forma de arte que es a la vez objetivo y comprensivo aparece en la parte media de la *Poética* de Aristóteles. He optado por examinar la teoría del arte de Aristóteles bajo el rubro de las teorías miméticas porque tiene su punto de partida en el concepto de imitación y a él vuelve frecuentemente como punto de referencia. Tal es la flexibilidad del modo de proceder de Aristóteles, sin embargo, que después de haber haber aislado la especie 'tragedia' y sentado su relación con el uni-

[63] Véase *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (Los Héroes, el culto del Héroe y lo heroico en la Historia) en *Works*, v, esp. pp. 80-85, 108-12. Cf. la indignada denegación por JONES VERY de la inferencia de que porque el oído del público se deleita oyendo a Shakespeare "su propósito era agradar"... Degradamos a aquellas a quienes el mundo ha proclamado poetas cuando suponemos que haya cualquiera otra causa de su canto que la divina y original acción del alma, en humilde obediencia al Espíritu Santo, a quien ellos acuden" ("Shakespeare" (1838) en *Poems and Essays*, Boston-New York, 1886, pp. 45-6).

verso como una imitación d[illegible]n el auditorio a través de sus efecto[illegible]mor purificadores, su método se vu[illegible]os efectos externos convirtiéndolos en [illegible]. En esta segunda consideración de la [illegible] sí misma las acciones y agentes imitad[illegible]xamen, en cuanto argumento, personaj[illegible]untamente con la dicción, la melodía y [illegible]s seis elementos de la tragedia; y to[illegible]son reconsiderados en su condición de [illegible]a tragedia, que ha de ser distinguida d[illegible] de la comedia y de otras formas [64]. [illegible] ser analizada formalmente como un [illegible] de partes, todas organizadas en torno [illegible] argumento trágico —él mismo una un[illegible]as componentes son integradas por r[illegible]dad o probabilidad".

Como enfoque omnicomprensivo de la poesía, la orientación objetiva estaba justamente comenzando a surgir a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Veremos, más adelante, que algunos críticos estaban emprendiendo la exploración del concepto de poema como un héterocosmos, un mundo en sí mismo, independiente del mundo en que hemos nacido, cuya finalidad no es instruir o gustar sino simplemente existir. Algunos críticos, particularmente en Alemania, estaban desarrollando la fórmula de Kant, de que una obra de arte muestra una *Zweckmässigkeit ohne Zweck* [finalidad sin fines] juntamente con su concepto de que la contemplación de la belleza es desinteresada y no tiene miras de utilidad, aunque descuidando la característica referencia de Kant de una producción estética a las facultades mentales de su creador y receptor. El designio de considerar un poema, según Poe lo dijo, como "un poema *per se*... escrito solamente por el poema mismo" [65], aislándolo de las causas externas y de las finalidades ulteriores, llegó a constituir un elemento de las diversas doctrinas usualmente amontonadas en confusión por los historiadores bajo el rubro de 'el Arte por el Arte'.

[64] "No cualquier clase de placer ha de pedirse a la tragedia, sino sólo el placer propio de ella. El placer trágico es el de la piedad y el temor..." (*Poética*, 14, 1453 b.)

[65] "El principio poético", *Representativa Selections*, ed. Margaret Alterton y Hardin Craig (Nueva York, 1935), pp. 382-3.





Y con diferencias de acento y de adecuación, y dentro de una gran variedad de contextos teóricos, el enfoque objetivo de la poesía ha llegado a ser uno de los elementos más prominentes en la crítica innovadora de las últimas dos o tres décadas. El dicho de T. S. Eliot de 1928, de que "cuando consideramos la poesía debemos considerarla primordialmente como poesía y no como otra cosa" encuentra amplia aprobación, por lejos que de ese ideal se aparte a veces la crítica del propio Eliot; y a menudo va unido con el aforismo en verso de MacLeish: "Un poema no debe significar sino ser". La sutil e incisiva crítica de la crítica por los Neo-aristotélicos de Chicago y su alegato en favor de un instrumento adaptado a tratar la poesía como tal ha sido ampliamente eficaz en similar sentido. En su 'crítica ontológica' John Crowe Ransom ha estado bregando por el reconocimiento de "la autonomía de la obra como algo que existe para sí misma" [66]; se han organizado campañas contra la "herejía personalista", la "falacia internacionalista" y la "falacia afectivista"; el manual de vasta influencia *Teoría de la literatura*, escrito por René Wellek y Austin Warren propone que la crítica trate de un poema *qua* poema independientemente de los factores "extrínsecos"; y puntos de vista similares están siendo expresados, con creciente frecuencia, no sólo en nuestros periódicos literarios sino en los de erudición. En América, al menos, alguna forma del punto de vista objetivo ha ido ya bastante lejos en el desplazamiento de sus rivales como modo dominante de crítica literaria.

De acuerdo con nuestro esquema de análisis, pues, ha habido cuatro orientaciones principales, cada una de las cuales ha parecido a diversas mentes agudas, adecuada para una crítica satisfctoria del arte en general. Y muy a la gruesa la progresión histórica, desde los comienzos hasta principios del siglo XIX, ha sido de la teoría mimética, de Platón y (con restricciones y reservas) de Aristóteles, pasando por la teoría pragmática, que dura desde la confluencia de la retórica con la poética en las eras helenísticas y romana casi hasta fines del siglo XVIII, a la teoría expresiva de la crítica romántica inglesa (y algo anteriormente, alemana).

Por cierto que la crítica romántica, como la de cualquier otro período, no fue uniforme en su visión. Tan tardíamente como en

[66] Véase JOHN CROWE RANSOM, *The World's Body* (El cuerpo del mundo), Nueva York, 1938), esp. pp. 327 y ss., y "La crítica como pura especulación", en *The Intent of the Critic*, ed. Donald Stauffer (Princeon, 1941).

1831, Macaulay (cuyo pensamiento corrientemente seguía módulos tradicionales) insiste todavía, dándola como regla eterna "fundada en la razón y en la naturaleza de las cosas", en que "la poesía es, como se dijo más de dos mil años ha, imitación", y establece diferencias entre las partes sobre la base de sus diversos medios y objetos de imitación. Luego, en un ensayo arropado con los lemas del siglo XVIII, emplea ingratamente el principio mimético para justificar que eleve a Scott, Wordsworth y Coleridge por sobre los poetas del siglo XVIII, porque imitan la naturaleza más exactamente y ataca las reglas neoclásicas de la corrección fundándose en que "ellas tienden a hacer... las imitaciones menos perfectas de lo que de otro modo serían..." [67]. El modo de crítica que subordina el arte y el artista al auditorio continuó floreciendo también, usualmente en una forma vulgarizada, entre periodistas influyentes tales como Francis Jeffrey, que deliberadamente se empeñan en ser los voceros de los patrones literarios de la clase media y en preservar sin mácula lo que Jeffrey llama "la pureza del carácter femenino" [68].

Pero no son ésos los escritos críticos innovadores que contribuyeron a dar el tono predominante de lo que Shelley, en su *Defensa de la poesía*, llamó "el espíritu de la época"; y la radical diferencia entre los puntos de vista característicos de la crítica neoclásica y la romántica permanece inconfundible. Tómese producciones tan representativas de las décadas de 1760 y 1770 como el *Prefacio a Shakespeare* de Johnson, los *Elementos de crítica* de Kames, *Sobre la idea de poesía universal* de Richard Hurd, *El arte de la poesía sobre un nuevo plano* (de autoría dudosa), los *Ensayos sobre poesía y música* de Beattie, y los primeros ocho *Discursos* de Sir Joshua Reynolds. Póngaselas junto a las mayores inquisiciones sobre poesía y arte de la generación romántica: los *Prefacios* y ensayos colaterales de Wordsworth, las *Biografías literarias* y las *Conferencias sobre Shakespeare* de Coleridge, *sobre la poesía en general* y otros ensayos de Hazlitt, y hasta la platónica *Defensa de la poesía* de Shelley; agréguese luego a este grupo los documentos posteriores, tales como las *Características* y las primeras recensiones literarias de Carlyle, los dos ensayos sobre la poesía de John Stuart Mill, las *Conferencias sobre poesía* de John Keble y *¿Qué es la poesía?* de Leigh Hunt. Cualquiera sea la continuidad de ciertos vocablos y tópicos entre los representantes de ambas épocas individualmente considerados, y por importantes que sean las diferencias metodológicas y doctrinales que separan los integrantes dentro de cada uno de los grupos, un cambio decisivo distingue llamativamente la crítica de la época de Wordsworth de la crítica de la época de Johnson. El poeta se ha movido hacia el centro del sistema crítico y ha asumido muchas de las prerrogativas que antes habían sido ejercidas por sus lectores, y por la naturaleza del mundo en que él se encuentra y por los preceptos y ejemplos de su arte poético.

[67] "La vida de lord Byron de Moore", en *Critical and Historical Essays* (Everyman Library, Londres, 1907), II, 622-8.

[68] *Edimburg Review*, VIII (1806), 459-60. Sobre la utilización por Jeffries de una trabajada estética asociacionista con miras a justificar la demanda de que un autor o artista tenga por finalidad "proporcionar tanto placer y tantas personas como sea posible", y de que él "modela sus producciones ajustándose a las reglas del gusto que pueden deducirse "de una investigación de las preferencias públicas más difundidas, véase sus *Contributions to the Edimburgh Review* (Londres, 1844), I, 76-8; III, 53-4. Acerca de las justificaciones contemporáneas, sobre fundamentos sociológicos y morales, para instituir un gobierno disimulado sobre la república de las letras, véase, por ejemplo, la recensión de JOHN BOWRING de los *Poemas* de TENNYSON en la *Westminster Review*, XIV (1813), 223; *Lockhart's Literary Criticism*, ed. M. C. Hildyard (Oxford, 1931), p. 66; Christopher North (John Wilson) *Works, ed. Ferrier* (Edimburgo-Londres, 1857), IX, 194-5, 228.

CAPÍTULO II

# LA IMITACIÓN Y EL ESPEJO

"Éste es, pues, el elogio de Shakespeare, que su drama es el espejo de la vida."

SAMUEL JOHNSON.

"Es el espectador y no la vida lo que el arte realmente refleja."

OSCAR WILDE.

"Estas palabras son ineficaces y metafóricas. Las más de las palabras son así... ¡No hay remedio!

PERCY SHELLEY.

En el décimo libro de *La República*, Sócrates se propone explicar la verdadera naturaleza de la poesía, y de inmediato nos presenta una analogía. El que hace una cama o una mesa reales procede ajustándose a las Ideas de esas cosas. Pero el artista tiene otro y más fácil modo de hacer ésas y todas las otras cosas.

> Un modo bastante fácil; o, mejor dicho, hay muchos modos para que la proeza se realice pronto y fácilmente; ninguno más rápido que el de hacer dar vueltas y más vueltas a un espejo — pronto veríais hacerse el sol y los cielos y la tierra y vosotros mismos y otros animales y plantas y todas las otras cosas de las que ahora mismo estábamos hablando, en el espejo [1].

Y de las propiedades de esas imágenes del espejo parte Platón para desarrollar varias consecuencias nada halagadoras sobre el carácter y el valor del arte.

[1] *República*, x, 596.





El ejemplo traído a colación no es casual, pues en sus escritos Platón señala repetidamente la analogía con el reflector, sea un espejo, o el agua, o todavía esos simulacros menos perfectos de las cosas que llamamos las sombras. Estos símiles él los emplea para esclarecer las interrelaciones de todos los rubros existentes en el universo: de las cosas, naturales o artificiales a sus prototipos o ideas; y de las imitaciones de las cosas, incluso las de las artes, a sus modelos en el mundo de los sentidos. Lo primero que a uno se le ocurriría es que Platon propuso el reflector simplemente para ilustrar un concepto ya formado sobre la naturaleza del arte y del cosmos, y la principal cuestión que se plantea es la de saber si ese símil es adecuado. Pero hay otra cuestión razonable e importante: no sólo "¿en qué medida es adecuada la analogía al concepto?", sino también "¿en qué medida puede el concepto haberse engendrado de la analogía?"

## 1. EL ARTE ES COMO UN ESPEJO.

La tarea de analizar la naturaleza y función de la metáfora ha sido tradicionalmente asignada al retórico y al crítico de la literatura. La metáfora, empero, sea viva o moribunda, es un elemento inseparable de todo discurso, incluso de aquel cuya finalidad no es persuasiva ni estética sino descriptiva e informativa. Los sistemas metafísicos, en particular, son intrínsecamente sistemas metafóricos, y en un reciente libro Stephen C. Pepper ha mostrado que cada una de las mayores visiones del mundo es una especie de prodigiosa sinécdoque, que muestra el universo todo como semejante a una de sus partes [2]. Ni siquiera el lenguaje tradicional de las ciencias naturales puede pretenderse que sea totalmente literal, aunque sus términos claves a menudo no se reconocen como metáforas hasta que, con el andar del tiempo, la adopción general de una nueva analogía proporciona una perspectiva acerca de la naturaleza de la antigua. Y en la crítica de la poesía, la metáfora y la analogía, aunque menos conspicuas, son apenas menos funcionales que en la poesía misma. Uno de los propósitos de este libro es destacar el

[2] STEPHEN C. PEPPER, *World Hypotheses* [Hipótesis sobre el universo] (Berkeley-Los Ángeles, 1942); véase también DOROTHY M. EMMET, *The nature of Metaphysical Thinking* [La naturaleza del pensar metafísico] (Londres, 1945).

papel, en la historia de la crítica, de ciertos modelos conceptuales más o menos encubiertos —lo que podríamos llamar analogías arquetípicas— en la ayuda que prestan para seleccionar, interpretar, sistematizar y valorar los hechos del arte.

Aunque muchas analogías expositivas, como la opinión corriente lo propone, son casuales y meramente ilustrativas, algunas parecen recurrentes y no ilustrativas sino *constitutivas*: ellas nos proporcionan el plano o trazado y los elementos estructurales de una teoría literaria, o de una teoría cualquiera. Por ese hecho mismo, ellas seleccionan y moldean aquellos 'hechos' que una teoría abarca. Pues los hechos son *facta*, cosas que se hacen tanto como cosas que se encuentran; y hechas en parte por las analogías a través de las cuales miramos el mundo como a través de una lente. "Me sorprende —observaba alguna vez Coleridge— ¿por qué a los hechos se los llamó siempre 'cosas porfiadas'?... Los hechos, vosotros lo sabéis, no son verdades; no son conclusiones; no son siquiera premisas, aunque tengan algo de la naturaleza y aspecto de premisas" [3].

Cualquier área de investigación, mientras carezca de conceptos previos que le den estructura y una terminología expresa con la cual pueda manejársela, aparece a la mente inquisidora en sus comienzos o en blanco o en una huidiza y desesperante confusión. Nuestro recurso habitual es, más o menos deliberadamente, salir en busca de objetos que ofrezcan paralelos con los aspectos oscuramente sentidos de la nueva situación, utilizar lo más conocido para esclarecer lo menos conocido, examinar lo intangible en términos de lo tangible. Este proceder analógico parece característico de mucha empresa intelectual. Hay mucha sabiduría en la locución popular "¿A qué se parece?" para preguntar "¿Qué es eso?" Tendemos a definir la naturaleza de algo mediante símbolo y metáforas, y los vehículos de esas figuras que vuelven, cuando se los analiza, a menudo resultan ser los atributos de un algo análogo implícito a través del cual estamos viendo el objeto que definimos. Y si no me engaño, el uso deliberado de analogías y parábolas por Platon difiere del de muchos otros investigadores menos en la táctica que sigue que en el candor con que lo hace.

El recurrir al espejo para esclarecer la naturaleza de una u otra arte continuó siendo el favorito de los teóricos de la estética largo

[3] COLERIDGE, *Table Talk* (Conversaciones de sobremesa) (Oxford, 1917), p. 165, 27 de diciembre de 1831.





tiempo después de Platón. En la especulación del Renacimiento la referencia al espejo es frecuente y explícita. "¿Cómo podría llamarse a la pintura —preguntaba Alberti— sino poner un espejo frente al original, como en el arte?" [4]. Leonardo repetidamente apela al espejo para ilustrar la relación con la naturaleza, tanto de una pintura como de la mente del pintor. "La mente del pintor debe ser como un espejo que siempre toma el color de la cosa que refleja y que está lleno con tantas imágenes como cosas puestas ante él... No podréis ser un buen maestro a menos que tengáis la capacidad universal de representar con vuestra arte todas las variedades de las formas que la naturaleza produce" [5]. En literatura encontramos *El espejo del mundo* de Caxton, *El espejo de las mentes* de Barclay, *El espejo del gobierno* y *El espejo de acero* de Gascoigne; hay espejos locos y espejos para magistrados. Ese análogo era especialmente popular en lo que se refiere a la comedia; los primeros representantes del realismo literario y muchísimos críticos, italianos e ingleses, citaban las palabras que Donato, escribiendo en el siglo IV, había atribuido a Cicerón, de que la comedia es "una copia de la vida, un espejo de costumbres, un reflejo de la verdad". Es así como contestando a la pregunta *"Quid sit comedia?"* Ben Johnson pone en boca del entendido en dramas Cordatus, la supuesta opinión de Cicerón de que es *"imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis"* [6].

Aun tardíamente, a mitad del siglo XVIII, críticos importantes continuaron ilustrando el concepto de la imitación por la naturaleza del espejo. El Dr. Johnson estaba encantado de ese paralelo y encontraba que la más alta excelencia de Shakespeare consistía en que "sostiene ante sus lectores un fiel espejo de las costumbres y de la vida" [7]. En 1751, el obispo Warburton glosaba aquella línea de Pope de que "la Naturaleza y Homero eran, según él lo encontraba, lo mismo", con el comentario de que Virgilio "tuvo la pru-

[4] Citado según K. E. GILBERT y H. KUHN, *A History of Esthetics* (Nueva York, 1939), p. 163.

[5] *Leonardo Da Vinci's Notebooks*, ed. Edward McCurdy (Londres, 1906), p. 163; cf. pp. 165, 167, 169.

[6] *Every Man out of his Humor*, III, vi, 201 ss. Acerca de lo muy difundida que estaba esa definición, véase *The Great Critics*, ed. J. H. Smith y E. W. Parks, p. 654; y *Elizabethan Critical Essays*, ed G. G. Smith, I, 369-70.

[7] Prefacio a Shakespeare (1759) *Johnson on Shakespeare*, p. 11. Véase también el *Rambler*, nº 4.

dencia de contemplar la naturaleza en el lugar donde fue vista más aventajadamente, recogida en todos sus encantos en el claro espejo de Homero" [8]. Rousseau basaba su análisis de la imitación dramática sobre el pasaje en que Platón había derivado la naturaleza de la imitación de los atributos de una imagen en el espejo [9]. El obispo Hurd iniciaba su extenso comentario sobre la poesía en general citando la definición de ese arte por Aristóteles como imitación, y luego recurría al espejo de Platón para demostrar como se realizaba esa imitación:

> Una vez más, de la infinita variedad de esas formas originales que el ojo del poeta está incesantemente recorriendo, aquellas que más captan su atención, su activa facultad mimética lo impulsa a convertir en hermosas y vivientes semejanzas. Esta operación mágica, el divino filósofo... excelentemente ejemplifica con el símil de un espejo; el que, dice, *a medida que hacéis girar y oponéis al mundo circundante os presenta instantáneamente un sol, estrellas y cielos...* [10].

Elucidando su concepto de la poesía en *La República*, el mismo Platón primero se refirió a las imágenes en el espejo, luego a la obra de un pintor, y finalmente aplicó dos distingos derivados de esos dos símiles para definir el carácter mimético de la poesía. La progresión es significativa. El espejo, en cuanto análogo de la poesía, adolece del conspicuo defecto de que sus imágenes son huidizas. Antes de la invención de la fotografía, la producción de un pintor era la más válida muestra de algo que capta y retiene un parecido. Un cuadro, por consiguiente, aunque también obra de arte, era un útil añadido al espejo para esclarecer la calidad menos obviamente mimética de un arte como la poesía, que refleja el mundo visible indirectamente por el significado de sus palabras.

Plutarco popularizó el dicho de Simónides de que "la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla"; y éste, junto con la frase de Horacio, *ut pictura poesis*, tomada fuera de su contexto y mal entendida como afirmando un paralelismo integral entre las dos artes, llegaron a ser axiomas en el saber estético popular. Como Irving Babbitt dice muy exactamente, "es raro recorrer un tratado

8 *The Works of Alexander Pope*, ed. Elwin y Courthope (Londres, 1871), II, 90.

9 J. J. ROUSSEAU, "De l'imitation théâtrale", en *Œuvres complètes* (París), 1826), XI, 183 ss.

10 "Un discurso sobre la imitación poética". *Works*, II, 111-12.





crítico sobre el arte o la literatura escrito entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVIII, sin encontrar una mención aprobatoria del símil horaciano... [o] del dicho equivalente de Simónides" [11]. Todavía en 1758 le parecía al Dr. Johnson que "de los paralelos trazados por el ingenio y la curiosidad, algunos son reales y al pie de la letra, como el de la poesía y la pintura... que difieren sólo en que una representa las cosas por señas permanentes y naturales, la otra por signos accidentales y arbitrarios" [12]. El probable efecto sobre la teoría y la práctica artísticas, del Renacimiento y posteriores, de las laboriosas comparaciones entre los detalles de una pintura y de un poema, han sido señaladas con frecuencia. Para nuestro propósito presente, bastará tomar nota de que el recurrir a la pintura corroboraba el concepto según el cual la poesía es un reflejo de objetos y acontecimientos.

Es difícil estimar en qué medida las preocupaciones y descubrimientos característicos de la teoría estética han sido alimentados por el modelo conceptual del reflector, y si éste ha sido eficaz, explícita o encubiertamente para determinar el enfoque y los términos del análisis crítico. En un extremo tenemos las sencillas y obvias derivaciones de Platón del espejo como análogo. Por ejemplo, una imagen en el espejo es sólo un simulacro de un objeto, forzado engañosamente a representar tres dimensiones por sólo dos: de donde resulta el *status* inferior del arte como mera apariencia, grandemente alejada de la verdad. Asimismo, la sola función de un espejo es proporcionarnos una imagen exacta y sin defectos: por consiguiente, cuando poetas como Homero y Esquilo se apartan de la verdad, no nos queda otra alternativa que decir que son embusteros. Tales criterios son suficientes para el propósito de Platón, a quien no le preocupa en absoluto el valor del arte en sí mismo sino la demostración de que la libertad del artista no puede ser permitida en el estado cerrado formado sobre un modelo intemporal, ya sea éste el estado perfecto de *La República* o el estado prácticamente perfecto de *Las Leyes*. En el otro extremo, tenemos la *Poética*. La peculiar fuerza del análisis de la tragedia de Aristóteles reside en el grado en que logra desarrollar una serie de distingos

11 IRVING BABBITT, *The New Laokoon* (Boston-Nueva York, 1910), p. 3. Para detalles, véase W. G. HOWARD, *Ut Pictura Poesis*, P M L A, *xxiv* (1909), 40-123; R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis: La teoría humanística de la pintura*, en *Art Bulletin*, *xxii* (1940), 197-269.

12 *Idler*, nº 34.

que, si no escapan enteramente a la analogía, son específicamente apropiados a un poema considerado como un objeto de especie propia y un fin en sí mismo[13]. Entre esos dos polos tenemos las teorías postaristotélicas que, casi sin excepción retornaron a conceptos de mimesis mucho más próximos a los atributos de un reflector, tomados al pie de la letra.

La perspectiva proporcionada por esquemas conceptuales más recientes nos permite discriminar ciertas tendencias comunes a muchos de esos teóricos que, entre el siglo XVI y el XVIII, miraron el arte como imitación y, más o menos, como un espejo. Para bien o para mal, la analogía ayudaba a enfocar el interés sobre el asunto de la obra y sus modelos en la realidad, con relativa negligencia de la influencia modeladora de las convenciones artísticas, de los requerimientos inherentes a la obra de arte en cuanto unidad y de la individualidad del autor; alentaba una acentuación de la dicotomía entre aquellos elementos de la obra que son demostrablemente representativos del mundo real y aquéllos, más bien verbales e imaginativos, que se dicen ser meramente 'ornamentales', introducidos para dar mayor placer al lector; y fomentaba la preocupación de la 'verdad' del arte, o su correspondencia, en cierta manera, con los asuntos que se supone reflejar.

La larga supervivencia del reflector como arquetipo demuestra su aptitud y capacidad de sugestión como uno de los puntos de partida de la teoría estética. La enfermedad endémica del pensamiento analógico, empero, es la esclerotización, el endurecimiento formal de las categorías. Pues como Coleridge decía: "Ningún símil corre sobre todas sus cuatro patas"; las analogías son por su naturaleza sólo paralelos parciales, y la propia agudización del enfoque proporcionado por un arquetipo felizmente elegido torna marginales y elusivas aquellas cualidades del objeto que quedan fuera de esas categorías primeras. Aunque una obra de arte, por ejemplo, se parezca mucho a un espejo, es también, en aspectos importantes, enteramente diferente, y no han sido muchos los críticos capaces de mantener las categorías estéticas derivadas lo bastante flexibles y sensibles a los datos que estén fuera de su alcance inmediato. La historia de la crítica moderna, como veremos, puede en parte llamarse la búsqueda de paralelos alternativos —un héterocosmos o "segunda naturaleza", el desbordar de una fuente, la música de un arpa eolia, una planta que crece— que evitaran algunas de las perturbadoras implicaciones del espejo y permitieran comprender aquellos aspectos y relaciones de un objeto estético que este arquetipo deja al margen u omite.

[13] Conviene quizá destacar que en su *Retórica*, ARISTÓTELES califica de metáfora fría, por lo oscura y traída por los cabellos, el decir de Alcidamo de que la *Odisea* "es un hermoso espejo de la vida humana" (*Retórica*, III, iii, 1406-b).





## 2. LOS OBJETOS DE LA IMITACIÓN: EL IDEAL EMPÍRICO.

El teórico que sostenía que el arte reflejaba la naturaleza, se inclinaba a mirar 'allá fuera' antes que dentro del artista en busca del asunto de una obra. Se veía en seguida enfrentado por el hecho conspicuo de que la imagen es rara vez un *facsímil* de algún objeto o acontecimiento singular del mundo exterior, y a veces presenta al espectador una especie de ser del que no hay precedente alguno en el mundo de los sentidos. Este desvío del arte de la realidad ha sido siempre un problema cardinal para la filosofía estética y la base principal del cargo formulado por los autores indiferentes y hostiles al arte de que éste es algo trivial o positivamente dañoso. Los defensores del arte, clásicos y neoclásicos por igual, resolvieron el problema alegando que la poesía imita no lo real, sino contenidos, cualidades, tendencias o formas selectos que están dentro o tras de lo real, elementos verídicos de la constitución del universo, que son de valor más alto que la realidad misma, grosera e indiscriminada. Al reflejar ésta, el espejo puesto frente a la naturaleza refleja lo que, por oposición a la 'naturaleza', los críticos ingleses llaman a menudo la 'naturaleza mejorada', o 'realzada', o 'refinada', o con la expresión francesa *la belle nature*. Ésta, decía Bateux, no es "lo verdadero real, sino lo verdadero posible, lo verdadero ideal, que está representado como si existiese realmente y con todas las perfecciones que pudiera recibir"[14] *.

Fieles a su punto de vista pragmático, la mayoría de los teóricos del siglo XVIII añadían que la justificación de ese procedimiento finca en la necesidad de deleitar (y a veces, ilustrar) al lector. "Nada puede gustar tanto a las personas de gusto —decía Hume—, como

[14] *Les Beaux Arts*, p. 27.

* [En francés en el original: *"le vrai qui est; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est representé comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir"*.]

la naturaleza diseñada con todas sus gracias y ornamentos, la *belle nature*..." [15]. James Beattie resumía la opinión prevaleciente cuando escribió:

> Pues presume que, desde largo tiempo, ha sido evidente que el fin de la Poesía es gustar... y, por consiguiente, que la Poesía ha de ser no conforme a la naturaleza real sino conforme a la naturaleza mejorada hasta aquel punto que resulte compatible con la probabilidad y adecuada al propósito del poeta. Y de aquí viene que llamemos a la Poesía una imitación de la naturaleza.

El Dr. Johnson también sostenía que, por razones morales, el espejo debe ser selectivo: es necesario "distinguir aquellas partes de la naturaleza que son más apropiadas para la imitación", pues sería "tan inoperante volver los ojos directamente sobre la humanidad como sobre un espejo que muestre todo lo que se le presente sin discriminación" [16].

En la crítica reciente (como, en cierta medida, en la teoría de la pintura de comienzos del Renacimiento) el concepto de que el arte es imitación, juntamente con su analogía con el espejo, eran usualmente el signo de una demanda de realismo artístico, pero en la crítica neoclásica esos conceptos eran componentes en la teoría de que el arte es 'ideal', en el sentido general de que representa propiamente un mejoramiento de las cosas tales como las encontramos. La naturaleza específica del ideal —de aquellos elementos del universo que se sostiene son los apropiados para la imitación artística— era definida de varias maneras; pero esas definiciones pueden reducirse fácilmente a dos clases principales. La primera es la teoría empírica del ideal artístico, de la cual la *Poética* de Aristóteles fue el prototipo; ella sostiene que los modelos y formas para la imitación artística son escogidos o abstraídos de los objetos de la percepción sensorial. La otra es una teoría trascendentalista, que deriva de Platón o, más exactamente, de filósofos posteriores cuya teoría estética se ha construido en parte con bloques o ladrillos extraídos de los diálogos platónicos. Esta teoría especifica que los objetos propios del arte son las Ideas o Formas, a las que quizás pueda uno aproximarse por el camino del mundo de los sentidos,

[15] "De la sencillez y el refinamiento al escribir." *Essays Moral, Political and Literary*, ed. T. H. Green y T. H. Grose (London, 1882) I, 240.
[16] *Essays on Poetry and Music* (3ª ed.; Londres, 1779, pp. 86-7; JOHNSON, *Rambler* nº 4, en *Works*, IV, 23.





pero que son, en definitiva, transempíricas, manteniendo una existencia independiente en su propio espacio ideal, y accesible sólo a los ojos de la mente.

El poeta, había dicho Aristóteles, no narra "la cosa que ha ocurrido, sino una especie de cosa que podría ocurrir... De aquí que la poesía es a veces más filosófica y de más grave importancia que la historia, desde que sus enunciados tienen por naturaleza algo de universales, mientras los de la historia son singulares". La precisa significación de esa famosa doctrina ha tenido que ser interpretada con sólo la limitada ayuda de otros pasajes de la *Poética*. Relacionándolos con otros escritos de Aristóteles, el profesor McKeon reconstruye su intención de este modo:

> En la imitación, el artista separa alguna forma de la materia con la cual está unida en la naturaleza —no, sin embargo, la 'forma substancial, sino alguna forma perceptible por la sensación— y la une nuevamente a la materia de su arte, el medio que usa... El arte imita a la naturaleza; la forma unida a la materia en el mundo físico es la misma forma que se expresa en la materia del arte [17].

Muchos críticos del siglo XVIII citaron el pasaje de Aristóteles, pero pocos lo interpretaron ajustándose a la filosofía de las causas formales y materiales. En vez de ello, dieron diversas explicaciones del apartamiento artístico de lo real y un mismo crítico a menudo propuso varias explicaciones que él presentaba como formulaciones alternativas o como aplicándose a diversas clases de asuntos poéticos o de géneros poéticos. Esta explicación era al mismo tiempo una norma: el buen arte, se decía, difiere en estos modos del mundo como es; y todo arte, para ser bueno, debe diferir en estos modos. He aquí las principales descripciones empíricas de esa 'naturaleza' que ha de ser imitada por el arte:

(1) Objetos o aspectos placenteros y bellos de cosas existentes. Como René Rapin formulaba esta sencilla doctrina, en su comentario sobre Aristóteles: para un poeta "no es bastante mostrar la Naturaleza, que en ciertos lugares es ruda y desagradable; él debe escoger en ella lo que es bello de lo que no es..." [18]. Y Richard Hurd, después de citar a Aristóteles sobre la imitación, prosigue

[17] "La crítica literaria y el concepto de imitación", *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane p. 162.
[18] *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, trad. Rymer Londres, 1694).

explicando que "el oficio del genio no es sino elegir las formas más hermosas de las cosas y presentároslas en el debido lugar y circunstancias..." [19].

2) Objetos que son sintetizados de partes encontradas separadamente en la naturaleza. Los proponentes de esta doctrina algo más intrincada del 'compuesto' ideal se remiten, con una unanimidad que erige la indiferencia al aburrimiento en condición *sine quae non* de la investigación, a la vieja historia del pintor Zeuxis que (en la versión de Plinio) cuando deseó representar a Juno "hizo desnudar a las jóvenes doncellas del lugar para examinarlas y eligió a cinco de ellas, para adaptar en su pintura los puntos más recomendables en las formas de cada una de ellas" [20]. Mientras "la historia representa lo que realmente ha ocurrido en la naturaleza" dice el autor de un ensayo a veces atribuido a Oliver Goldsmith,

> el escultor o estatuario compuso las varias proporciones en la naturaleza partiendo de un gran número de individuos diferentes, de los cuales individuos a todos encontró defectuosos en algún particular, aunque hermosos en lo restante; y de esas observaciones, corroboradas por el gusto y el juicio, se formó un modelo ideal, conformándose al cual su idea fue modelada y puesta en ejecución. Todos conocen la historia de Zeuxis, el famoso pintor de Heraclea [21].

3) La tendencia a la forma central o media estadística, de la forma de cada especie biológica. Esta fórmula fue aplicada especialmente a la representación de objetos visuales en las artes plásticas, materia de configuración en el espacio antes que de impalpables principios de psicología y acción humanas, y por consiguiente, en teoría, suspectible de determinación. "De una reiterada experiencia y una atenta comparación de los objetos de la naturaleza —decía Joshua Reynolds, el más completo expositor de este concepto...—, el artista llega a penetrarse de la idea de esa forma central, si así puedo expresarme, de la cual toda desviación es deformidad" [22].

[19] "Discurso sobre la imitación poética", *Works*, II, III.

[20] *Naturalis historia*, XXXV, 36. Sobre la boga de la historia de Zeuxis en el Renacimiento, véase PANOFSKY, *Idea*, pp. 24 ss.

[21] "Sobre el cultivo del gusto", *The Works of Oliver Goldsmith*, ed. J. W. M. Gibbs (Londres, 1884), I, 337-8. Cf., por ejemplo, BATTEUX, *Les Beaux Arts* pp. 45 ss.; y BEATTIE *On Poetry and Music*, pp. 105-6.

[22] Tercer discurso, *The Literary Works*, ed. H. W. Beechy (Londres, 1855), I, 334. Sobre una doctrina similar en *De statua* de Leon Battista Alberti, véase BLUNT, *Artistic Theory in Italy*, pp. 17-18.





Once años antes (1759) en *The Idler* ("El ocioso"), nº 82, Reynolds había definido la forma central en términos estadísticos. La hipótesis inicial es la de que "cada especie de creación, tanto animal como vegetal, puede decirse que tiene una forma fija o determinada hacia la cual la naturaleza continuamente se inclina". Dentro de cada especie "la perfecta belleza es más a menudo producida por la naturaleza que... cualquier clase de deformidad". Reinolds ilustra su premisa con la analogía del péndulo, que oscila en diferentes planos en torno del mismo punto central; traducida a la jerga de los estadísticos de hoy, la forma ideal puede decirse es el 'módulo', que es a la vez el valor central y el más frecuente en una distribución normal de las variantes de un rasgo biológico.

4) El tipo humano genérico, antes que el individual. Parecería que cuando el erudito neoclásico pasaba revista a la humanidad, desde la China al Perú, veía un mundo de hombres idénticos, algo transparentemente diversificados por un agregado de diferencias locales e individuales. "Hay tal uniformidad en la condición humana —decía Johnson enunciando el difundido lugar común de su época— prescindiendo de las adventicias y separables decoraciones y disfraces, que apenas hay alguna posibilidad de bien o mal que no sea común a la especie humana" [23]. Reflejando aquellos aspectos en los cuales todos los hombres han sido, son y serán siempre los mismos, un artista tiene la mejor garantía a su alcance de que sus escritos interesarán a la vez al auditorio de su tiempo y de todos los tiempos. Pues "nada puede gustar a muchos y gustar largo tiempo sino las representaciones de naturaleza general. Las maneras particulares pueden ser conocidas por pocos y en consecuencia sólo pocos pueden juzgar cuán ajustadamente han sido copiadas" [24]. Por consiguiente, es gran excelencia de Shakespeare que sus personajes "actúen y hablen influidos por aquellas pasiones y principios generales por los cuales todas las mentes son conmovidas... En los escritos de otros poetas un personaje es demasiado a menudo un individuo; en aquellos de Shakespeare es comúnmente una especie" [25].

[23] *Rambler*, nº 60 (1750), en *Works*, iv, 383. Véase A. O. LOVEJOY, "La naturaleza como norma estética" en *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1848), pp. 70-71.

[24] Prefacio a Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 11. Cf. Reynolds, Tercer Discurso, *Literary Works*, I, 338; y BEATTIE, *op. cit.*, p. 107.

[25] *Ibid.*, pp. 11-12. La Poesía, dice JOHNSON (*Rambler*, nº 36, en *Works*, iv, 237-8) "tiene que habérselas más bien con las pasiones de los hombres que

5) Los aspectos prominentes, uniformes y familiares del mundo externo e interno. En la descripción de los objetos de los sentidos, de acuerdo al famoso dicho de Imlac *, el poeta "no enumera las rayas del tulipán"; es decir, ha de representar sólo aquellas cualidades visuales en grueso, de masa, forma, color, luz y sombra por los cuales cualquier persona, sin esfuerzo, identifica la clase —hombre, árbol, tulipán— de la que el individuo es un miembro. Como Imlac prosigue diciendo:

> Él ha de exhibir en sus retratos de la naturaleza aquellos rasgos tan prominentes y llamativos que a cualquier mente evoquen el original; y debe desentenderse de las discriminaciones minuciosas, que uno puede haber notado y otro descuidado, en obsequio de aquellas características que son igualmente obvias a la vigilancia y a la despreocupación [26].

La razón de ser de esa doctrina, como ha de encontrarse en Johnson y Reynolds, es que el lector no ha de sentir agrado a menos que se le recuerde aquello que él mismo ya ha visto [27]. Más aún, se sostenía que el concepto de imitación, si definido en sentido lato, abarcaba no sólo las gentes y cosas del mundo visible sino también los sentimientos y pensamientos. Los poetas, escribía Joseph Warton en 1756, imitan "los objetos materiales o animados, externos o internos...". Y partiendo del supuesto de que, se trate de objetos o ideas, ellos están "igualmente abiertos a la observación de todos y son perfectamente similares", saca la conclusión de que todas las descripciones "que sean fieles y exactas, *deben ser uniformes y parecidas...*" [28]. Sobre una premisa similar de la uniformidad básica

son uniformes, que con sus costumbres, que son cambiantes..." En la versión de James Beattie, las ideas de la poesía son "antes generales que singulares; antes recogidas del examen de una especie o clase de cosas que copiadas de un individuo. Y esto, según Aristóteles, es lo que ocurre al menos en la mayoría de los casos." (*On Poetry and Music*, p. 56).

* [Personaje de *Raselas, príncipe de Abisinia*, del Dr. SAMUEL JOHNSON.]

26 JOHNSON, *Rasselas*, en *Works*, III, 329.

27 Véase *Rambler*, nº 36; y REYNOLDS, Undécimo Discurso, *Literary Works*, II, 22-3.

28 JOSEPH WARTON, *Essay on the Writings and Genius of Pope* (3ª ed., Londres, 1772), I, 89. El pasaje se funda en la exhaustiva demostración por Hurd, en su *Discurso sobre la imitación*, de que la uniformidad de la percepción y el pensamiento en todos los hombres hace inevitable que los escritos de los poetas dupliquen los unos a los otros, a la vez en los sentimientos y las descripciones. Johnson presentaba la misma tesis en el *Rambler*, nº 143, escrito en 1751, el mismo año del *Discurso* de HURD.





de la naturaleza humana y de la inferencia, derivada de esa premisa, de que la aceptación general de una idea es la mejor prueba de su validez y de su interés duradero, está fundada la opinión, familiarísima en la forma que le dio Pope de que

> El verdadero ingenio es la naturaleza aventajadamente vestida, lo que a menudo fue pensado, pero nunca tan bien expresado *.

Ha parecido a algunos comentaristas recientes que la insistencia neoclásica sobre lo típico, lo uniforme, lo saliente y lo familiar como ideales de la imitación poética, hace imposible la originalidad y aun la diversidad; que en último análisis la doctrina implica que todo poema serio debe tener un solo héroe, Juan Cualquiera, presentado en un medio generalizado, profiriendo ñoñeces, describiendo lo que todos los hombres ya han visto y mostrando los principios permanentes de la acción humana en situaciones que pueden haber ocurrido a cualquiera. Lo que a menudo pasamos por alto, sin embargo, es que lo particular y lo circunstancial no fueron empleados como simple y exclusivamente lo opuesto a lo general y lo uniforme; es Reynolds quien dice: "el que no expresa particularidades no expresa nada" [29]; y en muchos pasajes esos críticos propusieron lograr lo general por la ajustada selección de aquellas particularidades que son más ampliamente poseídas. Por añadidura, como R. S. Crane propone, el teórico neoclásico estaba predispuesto a asentar el patrón de la excelencia estética, como el de la excelencia moral, en términos de un justo medio entre extremos, o también en términos de una conjunción de cualidades opuestas [30]. Tomada en su contexto pleno, la recomendación de lo típico, general y familiar, como requerimientos básicos del arte, habitualmente resulta ir acompañada de la proclamación de la igual necesidad de las cualidades que hacen de fermento: individualidad, particularidad y novedad.

La visión total de Johnson es a menudo mal entendida, porque

* [*The Wit is Nature to advantage dressed,*
*What oft was thoughten but ne'er so well expressed.*]

29 Undécimo Discurso, *Literary Works*, II, 22.

30 R. S. CRANE, "La crítica neoclásica inglesa". *Critics and Criticism*, pp. 380-81. Para una reveladora aplicación de este tipo de explicación a algunos aspectos de la crítica del Dr. Johnson, véase la nota por W. R. KEAST en *Philological Quarterly*, XXVII (1948), 130-32; y por el mismo autor "La crítica de Johnson de los poetas metafísicos" E L H, XVII (1950), 63-7.

acostumbraba a argüir con relación al solo punto o documento en cuestión, acudiendo al principio general únicamente en la medida en que el caso lo requiere. Aunque elogia a los personajes de Shakespeare, por ejemplo, porque son 'especies', más adelante prosigue diciéndonos que "personajes de tal modo amplios y generales no eran fácilmente discriminados y sostenidos, pero quizás ningún poeta jamás supo mantener a sus personajes tan distintos el uno del otro" [31].

La admonición de Imlac al poeta a que describa las propiedades generales y las apariencias familiares de la naturaleza debe ser tomada en cuenta conjuntamente con la aclamación de Johnson a Shakespeare como "exacto observador del mundo inanimado", cuyas "descripciones tienen siempre algunas peculiaridades", así como su admiración por James Thomson, porque "a la vez abarca lo vasto y atiende a lo pequeño" y combina una "amplia expansión de sus vistas generales" con una "enumeración de variedades circunstanciales" [32]. Y aunque Johnson cita el decir de La Bruyère de que "hemos venido al mundo demasiado tarde para producir nada nuevo" en materia de descripción o sentimiento, refuta sin embargo la explicación de Pope acerca del verdadero ingenio como "lo que a menudo fue pensado" y la sustituye por una "definición más adecuada" expresada como una unión de extremos. El ingenio, dice, es "aquello que es a la vez natural y nuevo", y "aunque no obvio, es reconocido, a su primera presentación, como exacto" [33]. (La doctrina de Johnson podría parafrasearse de este modo: los mejores pensamientos en poesía son tan proporcionables a la naturaleza humana esencial que, a su primera enunciación, se sienten en su casa

[31] Prefacio de Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 13. En las pp. 37-9 Johnson se explaya sobre "la vigilancia en la observación y la exactitud de los distingos" con que Shakespeare discrimina el modo de vida y las disposiciones nativas de sus personajes. Sobre la filosofía subyacente de Johnson acerca de la uniformidad dentro de la variedad de la naturaleza humana, véase el *Adventurer*, nº 95, en *Works*, III, 213-19.

[32] *Johnson on Shakespeare*, p. 39; "Vida de Thomson", en *Lives of the Poets* (ed. Hill) III, 299. "Nada en el arte —escribía Reynolds, el gran campeón de la belleza ideal, "requiere más... esa capacidad de discriminación que no impropiamente puede llamarse genio, que el bogar entre las ideas generales y la individualidad"... (*Literary Works*, II, 322).

[33] *Rambler*, nº 143, en *Works*, VI, 14; "Vida de Cowley", en *Lives of Poets*, I, 20. Johnson objeta la novedad de los pensamientos en los poetas metafísicos simplemente porque mostrar sólo la mitad de una estética es caer en una falta: ellos "son a menudo nuevos pero raramente naturales".





en todos los hombres, como si la innovación fuera una reminiscencia.) La originalidad, pues, es excelente, siempre que no excluya su contrario; conformándose a ello Johnson reserva sus más altas alabanzas para pasajes tales como cuatro estrofas en la *Elegía* de Gray que, dice, "son para mí originales: no he visto sus nociones en ningún otro lugar; a pesar de ello, el que las lea aquí se persuade a sí mismo de que siempre las ha sentido" [34].

Leído íntegramente y no en pasajes escogidos, Johnson, puede decirse, ubica las más altas y raras excelencias en la representación del tipo individualizado, lo general circunstanciado y lo familiar novedoso. Sin embargo, Johnson, y aún más Reynolds, Hurd y otros abogados de lo que A. O. Lovejoy llama estética 'uniformista' (*uniformitarian*) dan el lugar más prominente al término substantivo en cada uno de esos pares de contrarios; las normas que más ampliamente los guían, como podemos leerlo en su crítica aplicada, son lo típico, lo general y lo familiar. Algunos de los contemporáneos de Johnson invirtieron la balanza, al menos en lo que respecta a las descripciones de la escena visible y dieron mayor importancia a la particularidad en el logro de la excelencia poética. Así Joseph Warton decía que "la utilidad, la fuerza y la excelencia del lenguaje consisten, ciertamente, en suscitar imágenes claras, completas y circunstanciadas"; y advertía: "Creo que puedo percibir muchos síntomas, aún entre escritores eminentes, de apartamiento de esas representaciones de la naturaleza fieles y vivientes y detalladas, quedándose en generalidades" [35]. Y entre los extremistas (pocos en número, debe anotarse, y de muy limitada influencia) el enunciado bipolar de normas estéticas cedió paso a una nueva formulación en términos de valor único. El alegato de Edward Young en pro de la originalidad, la novedad, la individualidad y las 'singularidades' no va condicionado por referencias a la necesidad de las cualidades contrarias. El Reverendo J. Moir, que en 1785 recogió sus piezas dispersas en una colección titulada *Rebuscas* (*Gleanings*), es casi desconocido como crítico, pero, como nadie, predica una doctrina aún más radical

[34] "Vida de Gray" en *Lifes of the Poets*, III, 442. Thomson también "tiene títulos para un elogio de la especie más alta: su modo de pensar y de expresar sus pensamientos es original" ("Vida de Thomson" en *Lives of the Poets*, III, 298). Sobre este aspecto, véase también "Panorama y desarrollo en la crítica literaria inglesa de las teorías de la generalidad y la particularidad", PMLA (1947), 147-82.

[35] *Essays on Pope* (Londres, 1782), II, 222-23, 230; cf. I, 40.

aunque menos elocuente que la de Young. "A la uniformidad en el tono y las maneras en toda situación —escribió en un ensayo sobre *El genio de la poesía*— los tontos la han dignificado con el nombre de filosofía, pero los hombres de buen sentido saben que es insipidez." Esto va para la doctrina de la naturaleza humana uniforme como fundamento de los patrones de excelencia estética. La doctrina de que los hombres se complacen con las apariencias familiares no sale mejor parada. "La mente del hombre está llena de variedad y locamente ávida de variedad. Nos disgustan la mayoría si no todas las cosas en proporción a nuestro conocimiento de ellas" [36]. En un breve ensayo sobre *La originalidad,* Moir une esas miras a la tradición del genio original. Para el que posee tal agudeza de percepción "a cada nueva ojeada al más común y familiar fenómeno de la naturaleza descubre mil nuevas variantes, distingos y semejanzas". Como opuesto en su constitución a las "mentes ordinarias" que "nunca particularizan o examinan los objetos de sus sentidos respectivos", Moir dice que "el genio original nunca se queda en generalidades, nunca corre en círculo, sino que da la idéntica impresión que recibe en caracteres vívidos, resplandecientes y duraderos" [37].

En la época de Johnson se encuentran, pues, patrones para el arte que recorren la gama desde una primordial acentuación de la tipicidad, generalidad y "apariencias mayores" a la recomendación sin reservas de la particularidad, la singularidad y la pintura microscópica del detalle. Para nuestro objeto, sin embargo, es importante señalar que esas disquisiciones y desacuerdos tuvieron lugar principalmente dentro de una única orientación estética. Que el arte represente un 'compuesto' de bellezas dispersas, humanidad genérica, formas medias y apariencias familiares o, al contrario, de características únicas, particularidades no descubiertas y discriminaciones al ultravioleta, todas esas formas y cualidades son concebidas como inherentes a la constitución del mundo externo, y la obra de arte continúa siendo vista como una especie de reflector, aunque reflector selectivo. El artista mismo es visto, a menudo, como el agente que sostiene el espejo frente a la naturaleza, y hasta la originalidad de un genio se explica, en su mayor parte por su posesión del celo y la agudeza para inventar (en el sentido etimológico: *in-venire,* descubrir) aspectos de la naturaleza humana hasta entonces pasados por alto, y la ingeniosidad imaginativa para combinar y expresar los elementos familiares en modos nuevos y sorprendentes. El mundo de la naturaleza, como Sidney lo dijera, "es bronce, los poetas sólo lo entregan dorado"; pero las dinámicas de la transformación, en la medida en que se examinan, consisten no en esfuerzos emocionales e imaginativos peculiares al poeta sino en legítimas demandas humanas, comunes al poeta y al auditorio, de ilustración y deleite.

[36] *Gleanings* (Londres, 1785), I, 299-30. En Alemania NOVALIS diría: "Cuanto más personal, local, temporal, peculiar es un poema, más cerca está del centro de la poesía". (*Romantische Welt: Die Fragmente* [El mundo romántico: Los fragmentos], ed. Otto Mann, Leipzig, 1939, p. 326).

[37] *Ibid.,* pp. 107, 109. Véase también el denso resumen de ELIZABETH L. MANN en "El problema de la originalidad en la crítica literaria inglesa", 1750-1800. *Philological Quarterly,* XVIII (1939), 97-118.





## 3. EL IDEAL TRANSCENDENTAL.

Plotino —para mencionar un ejemplo— mostró cómo un filósofo puede conservar la armazón del cosmos de Platón evitando, sin embargo, la desjerarquización de las artes insinuada por éste, simplemente admitiendo que el artista deje de lado el mundo sensible para imitar las ideas, de primera mano. Mediante esa estratagema, la obra de arte es concebida como algo que refleja el ideal más exactamente que la imperfecta naturaleza.

> Tampoco las artes han de ser menospreciadas con el fundamento de que crean por imitación de objetos naturales; pues... debemos reconocer que no dan la reproducción desnuda de la cosa vista sino que se remontan a las Ideas de las cuales la Naturaleza misma deriva, y además, que mucha de su obra es enteramente suya; son las sustentadoras de la belleza y añaden allí donde la Naturaleza anda escasa. Así Fidias modeló el Zeus no sobre ningún modelo de entre las cosas sensibles sino aprehendiendo aquella forma que Zeus debe tomar si opta por hacerse manifiesto a la vista [38].

Esta justificación neoplatónica del desvío del arte de la realidad tuvo profundos efectos cuando fue vigorosamente revivida en la teoría estética de los italianos del siglo XVI [39]. Había aquí un argumento para elevar el arte, del reino de lo que fluye y de las sombras

[38] *Enneádas,* trad. Stephen MacKenna (Londres, 1926), V VIII, I.
[39] Véase ERWIN PANOFSKY, *Idea* (Leipzig, 1924).

a una eminencia por sobre todas las empresas humanas, en estrecha conexión con las ideas y con Dios mismo. El artista, de simple artesano (en una metáfora estética importantísima) se convertía en creador, por lo que a veces se dijo que de todos los hombres el poeta es el que más se parece a Dios, porque crea ajustándose a aquellos patrones según los cuales el propio Dios ha modelado el universo. De tal modo, la teoría de las ideas que Platón había empleado para rebajar al artista a un nivel de utilidad social inferior al de un honrado zapatero, se convirtió —y hasta hoy ha permanecido tal— en el recurso mediante el cual el crítico alcanza la estratosfera en el panegírico de las artes.

Otro efecto de esta versión del ideal artístico fue, potencialmente, no menos importante. Desde el comienzo los teóricos neoplatónicos tendieron a asignar una doble sede a las ideas; además de la región de su subsistencia transcendental, se les asignaba una ubicación secundaria dentro de la misma mente humana. Las artes, había declarado Plotino, "se remontan a las ideas de las cuales la naturaleza deriva", pero en una estatua "esta forma no está en el material; está en quien la diseña siempre antes de entrar en la piedra..." [40]. Y más de dos siglos antes, en un pasaje que debía convertirse en la fuente más importante del concepto, Cicerón había invocado al propio Platón como testigo de que el arte imita las ideas y de que las ideas habitan en la mente. Ninguna belleza en el arte, dice, puede igualar la belleza de la cual es una copia, y este modelo no está al alcance de los sentidos externos sino sólo del pensamiento y la imaginación.

> Ni cuando dio forma a Júpiter o a Minerva tuvo [(Fidias)] * ante sus ojos un modelo al que siguiera estrictamente, sino que en su propia mente debió tener una idea extraordinaria de belleza; a ésta contemplaba, en ésta fijaba su atención y en dárnosla puso su arte y su mano... Esas formas de las cosas Platón las llama *ideas*... y ellas, sostiene, no surgen ocasionalmente en nuestras mentes, sino que están permanentemente en la misma condición [41].

Tanto en el Renacimiento como más tarde, la estética platonizante siguió esta tradición y habitualmente ubicaba las ideas a la vez dentro y fuera de la mente. Ahora bien, es cosa de mucha importancia, tanto para la teoría como para la práctica estéticas, saber si las ideas han de ser buscadas en su espacio ideal propio o volviendo los ojos de la mente hacia adentro. En este último caso la obra es concebida como imitando algo que está dentro del propio artista; y cuando el criterio de la obra se torna así a la vez intuitivo e introspectivo, el arte pronto se escabulle de su morada en el mundo público de la experiencia de los sentidos y empieza a confiar, al contrario, en una visión personal y subjetiva. Como Erwin Panofsky lo destaca, es significativo que el neoplatonismo en la teoría del arte alcanzara su cénit contemporáneamente con la culminación del manierismo en la práctica del arte. La transición del ideal empírico al intuitivo podría ser plausiblemente correlacionada con la transición del sólido naturalismo de Leonardo a los paisajes retorcidos y las figuras elongadas del Greco, que, según la anécdota, se rehusaba a dejar su oscuro aposento porque la "luz del día perturbaba su luz interior" [42].

Para sentirse seguro, el platonismo renacentista garantizaba la impersonalidad de la visión del artista echando mano a un dispositivo metafísico para vincular la idea en la mente individual a las ideas universales e inmutables del universal modelo. La conexión podría establecerse dando por sentada la existencia de huellas memorísticas del divino arquetipo, que se decía estampadas en el intelecto antes del nacimiento; a veces era apuntalada por una laboriosa analogía óptica, según la cual los rayos de la belleza arquetípica que fluían del semblante de Dios son reflejados en tres espejos, uno que está en los ángeles, un segundo en las almas de los hombres, un tercero en el mundo material [43]. Pero no habiendo la necesidad de verificar empíricamente la norma interna, esta garantía estaba lejos de ser segura, y la mente temporal del hombre es un lugar de depósito poco digno de confianza para una idea interna e inmutable. Ella se torna vulnerable a la contaminación por lo personal e idiosincrático, y el éxtasis suprarracional de la introspección neoplatónica puede imperceptiblemente ser reemplazado por emociones más mundanas. Podríamos seguir algo de este proceso, después del Re-

[40] *Ennéadas*, V, viii, I.
* El corchete figura en el original.
[41] *Ad M. Brutum Orator*, ii, 8-10. Cf. SÉNECA, *Epístola*, LXV.





[42] PANOFSKY, *op. cit.*, p. 56.
[43] Este esquema, desarrollado en el importante comentario de FICINO sobre *El banquete*, fue aplicado a la teoría del arte por GIOVANNI LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, 1599. Véase PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 52 y ss. y pp. 122 y ss.; también NESCA ROBB, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, cap. III.

nacimiento, en las extrañas metamorfosis que la Idea sufrió en algunas variedades de la metafísica y la estética alemanas después del siglo XVIII[44], cuando fue objeto de mudanza de su inmutable domicilio allende la luna al tumultuoso medio de las pasiones humanas, y hasta en las extrañas profundidades del inconsciente abismo de la mente. En 1774, el *Werther* de Goethe muestra algo de ese cambio. "Siento —escribe— que nunca fui más grande artista que ahora".

> Amigo mío: cuando la oscuridad se cierra sobre mis ojos, y la tierra en torno de mí y el cielo mora en mi alma como la forma de una amante bienamada; entonces a menudo pienso con vehemencia: "Oh si pudieras sólo expresar, si pudieras sólo exhalar sobre este papel todo lo que vive tan plena y cálidamente en ti mismo que pudiera convertirse en el espejo de tu alma, como tu alma es el espejo del infinito Dios"[45].

La divina idea irradiada desde Dios al espejo del alma, para de allí ser proyectada sobre la página escrita, se ha convertido en una misma cosa con las fantasías eróticas y las febriles emociones del artista-héroe del *Sturm und Drang*.

La versión trascendentalista del ideal en el arte fue conocida por los críticos ingleses del siglo XVIII, en la versión de Cicerón y muy a menudo también a través de los comentarios de los críticos platonizantes italianos[46]. Ocasionalmente oímos ecos directos de la doctrina, como cuando John Dennis violentando una línea de Horacio —*Respicere exempler vitae morumque jubebo* *— la constriñe a convertirse en el consejo de "no dibujar ajustándose a los hombres particulares . . . sino consultar aquel original innato, y aquella universal idea que el Creador ha fijado en las mentes de toda creatura racional"; glosa que, en parte, es repetida más tarde por Richard

[44] P. F. REIFF atribuye a Plotino una influencia formativa crucial sobre los primeros teóricos románticos, directamente sobre Novalis y Schelling, y a través de ellos sobre los Schlegel. Véase *Plotin und die deutsche Romantik* [Plotino y los románticos alemanes], en *Euphorion,* XIX (1912), 591-612.

[45] *Die Leiden des jungen Werkers,* asiento del 10 de mayo de 1771.

[46] Véase la revista de L. I. BREDVOLD, "La tendencia hacia el platonismo en la estética neoclásica" *E L H,* I (1934), 91-119.

* [En la *Epístola ad Pisones* dice HORACIO: *Respicere exemplar vitae morumque jubebo // doctum imitatorem, et veras hinnc ducere voces.* (Exigiré al imitador docto que mire el modelo de la vida y de las costumbres y que saque de allí voces verdaderas).]





Hurd[47]. Las implicaciones metafísicas de esta manera de pensar, empero, eran ajenas a los teóricos del neoclasicismo inglés, hombres 'muy-de-este-mundo' y de mentalidad empirista. Casi sin excepción estos autores 'psicologizaban' la idea platónica y 'empirizaban' el método de lograrla. Sir Joshua Reynolds nos provee de un ejemplo interesante. En un arrebato de elocuencia, en la peroración de un discurso pronunciado al celebrar el traslado de la Real Academia a Somerset Place, dice: "La belleza en cuya busca andamos es general e intelectual; es una idea que subsiste sólo en la mente; la vista nunca la ha contemplado ni la mano la ha expresado. . ."[48]. Siempre, desde Coleridge, éste y similares pasajes de Reynolds han sido citados como pruebas del platonismo de Reynolds. Pero Reynolds mismo pone en claro que el lenguaje trascendentalista es para él sólo una manera grandilocuente de hablar, que no ha de tomarse al pie de la letra. En su Tercer Discurso, cita a Proclo, junto con el notorio pasaje de Cicerón, sobre la idea de belleza que está en la mente, y luego cuidadosamente guía a sus estudiantes a una interpretación que reconciliará esos enunciados con una filosofía empirista. "La admiración —dice—, rara vez promueve el conocimiento".

> Debemos permitirnos y debemos recomendar aquel vigor en la expresión vívida que es necesario para transmitir, en toda su fuerza, el más alto sentido del más completo efecto del arte; teniendo cuidado al mismo tiempo no perder en los términos de vaga admiración aquella solidez y fidelidad a los principios sobre los cuales, únicamente, podemos razonar y estamos en condiciones de practicar.

[47] *The Critical Works of John Dennis,* I, 418. La doctrina de Horacio, dice HURD, se orienta en el mismo sentido que el enunciado de Aristóteles de que la poesía es más filosófica que la historia, y refuta el argumento de Platón de que "la imitación poética está a gran distancia de la verdad". "Pues, al hacer abstracción en los seres de todo aquello que particularmente se refiere y discrimina al *individuo,* la concepción del poeta, descuidando, por así decirlo, los objetos particulares intermedios, capta, tanto como es posible y refleja la divina idea arquetípica, y de tal modo se convierte ella misma en copia o imagen de la verdad" ("Notas sobre el arte de la poesía", en *The Works of Richard Hurd,* I, 255-7).

[48] Noveno Discurso, en *Literary Works,* II, 4. Era opinión de COLERIDGE que Reynolds se había remontado por sobre la teoría y la práctica corrientes de su tiempo porque "había bebido hondamente en el Platonismo". (*The Philosophical Lectures,* ed. Kathleen Coburn, Nueva York, 1949, p. 194); véase también BREDVOLD: "La tendencia hacia el platonismo". Como correctivo a tales puntos de vista, véase HOYT TROWBRIDGE, "El Platonismo y Sir Joshua Reynolds", en *English Studies,* XXI (1939), 1-7; también la Intro-

Su propia posición es que "esa gran perfección y belleza ideales no han de ser buscadas en los cielos sino en la tierra". El único proceder para encontrarla consiste en "un largo hábito de observar qué tienen en común cualquier conjunto de objetos de la misma clase", lo que dará por resultado "una idea abstracta de sus formas más perfectas que cualquiera de los originales..." [49].

La insistencia en ubicar en el intelecto las ideas artísticas acostumbró a los críticos al concepto de la obra de arte como un espejo que se hace girar en torno para reflejar aspectos de la mente del artista; ocasionalmente hasta llegó a traducirse en enunciados que caracterizan la obra de arte como una forma de expresión o de comunicación. Reynolds, por ejemplo, podrá decir: "La imitación es el medio y no el fin del arte: es empleada por el escultor como el lenguaje mediante el cual sus ideas son presentadas a la mente del espectador" [50]. Pero que esas ideas se tengan por duplicados de arquetipos transcendentales o, como en Reynolds, sean definidas como abstracciones de elementos semejantes de una clase de particularidades sensibles, ellas conservan su fundamento teórico en la naturaleza del mundo exterior. Tomado en su contexto, este enunciado de Reynolds está muy lejos de las doctrinas más características de la próxima generación de críticos, de que el contenido del arte tiene un origen interno, y que las influencias que le dan forma no son ideas o principios formativos de la estructura cósmica sino las fuerzas inherentes en las emociones, los deseos y el proceso de desarrollo imaginativo del artista mismo.

ducción de ELDER OLSON a su *Longinus on the Sublime and Sir Joshua Reynold's Discourses on Art* (Chicago, 1945), pp. xiii-xviii.

49 *Literary Works*, I, 330-33; cf. *ibid.*, p. 351. Para una reducción similar de la Idea intelectual a la psicología empírica, véase BEATTIE, *op. cit.*, pp. 54-5; y Sir RICHARD BLACKMORE, *Essays on Several Subjects* (1716), I, 19-21.

50 Décimo Discurso, en *Literary Works*, II, 8.



CAPÍTULO III

# LAS ANALOGÍAS ROMÁNTICAS DEL ARTE Y LA MENTE

"¿No se lo había dicho?" —dijo Flask—; "sí, pronto habréis de ver esta cabeza de ballena de la derecha izada frente a la de ese *parmacetti*.

"Llegado el momento, el dicho de Flask resultó cierto. Como antes el Pequod se empinara abruptamente en dirección de la cabeza de la ballena de esperma, ahora, por el contrapeso de ambas cabezas recobró el equilibrio de su quilla, aunque penosamente forzado, podéis pensarlo. Así, cuando en un lado izáis la cabeza de Locke, seguís en ese camino; pero ahora izad en el otro costado la cabeza de Kant y volvéis atrás de nuevo; pero en muy triste condición."

MELVILLE, *Moby-Dick.*

"La poesía es el espontáneo desborde de sentimientos intensos". La metáfora de Wordsworth, "desborde", sugiere la analogía física de un continente o recipiente —una fuente o un manantial, quizás— desde el cual el agua desborda. Este continente es, inconfundiblemente, el poeta; los materiales del poema vienen de adentro y no consisten, expresamente, ni en objetos ni en acciones sino en el fluir de sentimientos del poeta mismo. Una teoría coherente que tome como punto de partida este tipo de analogía en vez de la imitación es claro que favorecerá criterios y un modo de cargar el acento muy distinto. La orientación se hace ahora con relación al artista, el foco de atención está en la relación de los elementos de la obra con su estado de alma, y hay la sugestión, subrayada por el vocablo 'espontáneo', de que la dinámica de ese desborde es inherente al

poeta y quizás ni esté al alcance de su deliberado gobierno. Wordsworth, personalmente, anclaba su teoría en el mundo externo, afirmando: "Siempre me he empeñado en poner la mirada fijamente en mi asunto"; y declaraba que la emoción era recogida tranquilamente y que la espontaneidad de su desborde era simplemente la recompensa de un proceso anterior de pensamiento deliberado. Daba sus razones también en el sentido de que desde que este pensamiento había hallado y convertido en instintiva la conexión de los sentimientos del poeta con asuntos realmente importantes para los hombres, el desborde final no podía dejar de cumplir "una finalidad valiosa" con respecto al auditorio del poeta. Las consecuencias extremas latentes en el análogo central elegido al que Wordsworth dio ímpetu en Inglaterra —la eliminación, para todos los fines prácticos, de las condiciones del mundo dadas, de los requerimientos del auditorio, y del gobierno por una finalidad consciente y por el arte, como determinantes importantes de un poema— no apareció en este país hasta tres décadas más tarde, en críticos como Keble, Carlyle y John Stuart Mill.

## 1. Las metáforas de la expresión.

Repetidamente los predicados románticos acerca de la poesía o sobre el arte en general giran sobre una metáfora que, como la del 'desborde', significa lo interno que se hace externo. El más frecuente de esos términos fue 'expresión', empleado en contextos que indicaban un revivir del significado de la raíz *ex-pressus*, de *ex-premere*, "apretar hacia fuera". Como escribía A. W. Schlegel en 1801, refiriéndose a los signos vocales del sentimiento, la "palabra expresión (*Ausdruck*) ha sido elegida muy llamativamente por esto: lo interno es impulsado hacia fuera como por una fuerza ajena a nosotros"[1]. La poesía, decía John Stuart Mill, es "la expresión o exteriorización [*uttering forth*] del sentimiento"[2]; y *utter* a su vez deriva del vocablo inglés antiguo equivalente a *out* (fuera) y emparentado con el alemán *aüssern*. "Tened presente ahora el carácter todo de la poesía: ella es esencialmente la expresión de la emoción"[3], escribía un contemporáneo anónimo en el *Blackwood's Magazine*. En su versión de la doctrina, el Reverendo John Keble centra el foco en la 'presión' dentro del vocablo 'expresión' y desarrolla una definición de la poesía como *catharsis* personal, que él opone a la mimesis de Aristóteles tal como ha sido tradicionalmente interpretada.

> La poesía es la expresión indirecta en palabras —más propiamente en palabras sujetas a medida— de alguna emoción sobrepoderosa, o un gusto dominante, o un sentimiento cuya satisfacción directa nos está vedada de algún modo...
>
> Aristóteles, como es bien sabido, consideraba que la esencia de la poesía era la imitación... Expresión, diríamos antes que *imitación*; pues la última palabra nos trasmite una noción fría e inadecuada del significado que tiene en el autor[4].

Esas definiciones de la década de 1830 concuerdan en que la poesía expresa emociones, pero al comienzo del siglo ya hubo variedad de opiniones acerca de qué elementos, exactamente, eran los que se exteriorizaban en un poema. La común definición de las bellas artes, escribió Coleridge en *Poesía y arte* (1818) es que todas ellas "como la poesía, expresan finalidades intelectuales, pensamientos, conceptos, sentimientos, que tienen su origen en la mente humana"[5]. "La Poesía es la música del lenguaje —había escrito Hazlitt el año antes—, que expresa la música del alma"[6]. Shelley declaraba que "la poesía, en sentido general, puede ser definida como 'la expresión de la imaginación'"[7]; y el mismo año (1821) Byron se quejaba a Tom Moore: "Nunca consigo que la gente entienda que la poesía es la expresión de la pasión excitada"...[8] Finalmente,

[1] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Prolegómenos a la Literatura y las Bellas Artes] (1801-4) Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts (Stuttgart, 1883) XVII, 91. En el latín clásico, cuando *expremere* fue usado con referencia al habla, la metáfora ya se había marchitado, tomando el sentido de "significar" o "equivaler". Véase J. C. La Druère, "Expresión", en *Dictionary of World Literature*, ed. J. T. Shipley (Nueva York, 1943), pp. 225-7.

[2] ¿Qué es la poesía?" (1833), *Early Essays*, p. 208.





[3] "La Filosofía de la Poesía", *Blackwood's* xxxviii (1835). Sobre la identidad del autor, véase pp. 218-19.

[4] Recensión de la *Vida de Scott*, de Lockkart (1838) en *Occasional Papers and Reviews* (Oxford-Londres, 1877), pp. 6, 8.

[5] *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (Cambridge, Mass., 1936), p. 207.

[6] Recensión de *Biographia Literaria* de Coleridge, en *Complete Works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe, xvi, 136.

[7] *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. John Shawcross, p. 121.

[8] *Works of Lord Byron*, ed. E. H. Coleridge y R. E. Prothero (Londres-Nueva York, 1898-1904); *Letters and Journals*, v, 318.

Leigh Hunt concilió esas diferencias mediante el sencillo expediente de una definición que, como David Masson ha hecho notar, está "construida sobre el principio de no omitir nada que alguien quisiera ver incluido" [9]. La poesía (para citar la definición de Hunt sólo en parte) es "la exteriorización de la pasión por la verdad, la belleza y la fuerza, que da cuerpo e ilustra sus concepciones por la imaginación y la fantasía y que modula su lenguaje sobre el principio de la variedad en la uniformidad" [10].

Los contemporáneos de Wordsworth fueron fértiles inventores de otros términos paralelos a 'desborde' y 'expresión', y frecuentemente el mismo autor nos presenta una variedad en esas alternativas. Para Mill, por ejemplo (y cada uno de esos términos podría ser duplicado en varios otros críticos), la poesía es no sólo 'expresión' y 'exteriorización' [*uttering forth*] sino "la exhibición de un estado o estados de la sensibilidad humana", y también "los pensamientos y palabras en que la emoción espontáneamente toma cuerpo" [11]. Sir Walter Scott incluye esta última metáfora en una definición que es rara entre los críticos mayores de la época porque, al caracterizar el arte como una comunicación, pone al auditorio en paridad con el esfuerzo del sentimiento del artista mismo como causa de la producción artística. El pintor, el orador y el poeta, cada uno tiene el móvil

> de excitar en el lector, oyente o espectador, un tono de sentimiento similar al que existía en su propio pecho, que haya tomado cuerpo por su lápiz, lengua o pluma. Es el objeto del artista, en una palabra... comunicar tanto como los colores y las palabras pueden hacerlo, las mismas sublimes sensaciones que han dictado su propia composición [12].

Byron, muy característicamente, prefiere metáforas de más osadía, fuego y grandiosidad.

> Así a su borde extremo llevadas las pasiones
> estallan en poesía, que no es sino pasión... * [13]

[9] *Wordsworth, Shelley, Keats and Other Essays* (Londres, 1874), p. 202.
[10] "Una respuesta a la pregunta ¿qué es la poesía?" *Imagination and Fancy* (Nueva York, 1848), p. 1.
[11] "¿Qué es la Poesía? *Early Essays*, pp. 203, 208, 223.
[12] "Ensayo sobre el Drama" (1819) *The Prose Works* (Edimburgo-Londres, 1834-36), VI, 310.
* *Thus to their extreme verge the passions brought*
*Dash into poetry, wich is but passion...*
[13] *Don Juan*, IV, CVI.





A un nivel todavía más titánico, Byron nos propone como analogía un volcán; la poesía "es la lava de la imaginación cuya erupción previene un terremoto" [14]. Y es también Byron quien ofrece el interesante paralelo entre la creación poética y el parto, que resulta en una prole, aunque separable, fundida en espíritu y sentimientos con el poeta-padre (¿o será poeta-madre?):

> Esto es crear y creando vivir
> un ser más intenso al que dotamos
> con la forma de nuestra fantasía, ganando en cuanto damos
> la vida que imaginamos, como ahora mismo hago.
> ¿Qué soy yo? Nada; pero no así tú,
> ¡alma de mi pensamiento!, con quien yo cruzo la tierra
> invisible, pero contemplando cómo resplandezco
> confundido con tu espíritu, fundido con tu nacimiento,
> y sintiendo todavía contigo en el desamparo de mis sentimientos
> [atormentados [15].

Alusiones a la poesía como una representación o imagen, así como a la analogía implícita del arte con el espejo sobreviven en la crítica de comienzos del siglo XIX, pero habitualmente con una diferencia. El moderno poeta, escribió W. J. Fox en 1833, "delinea el mundo externo todo partiendo de su apariencia reflejada en el espejo del pensamiento y el sentir humanos" [16]. A menudo, el reflec-

[14] Carta a Miss Milbanke, 10 de noviembre de 1813. *Works, Letters and Journals*, III, 405. Analogías similares eran usadas también por críticos más reposados. El Reverendo W. J. Fox, en una recensión de la poesía de Ebenezer Elliot, el "Rimador de la Ley de Granos", hablaba de "la humanidad sumida en la pobreza que vierte sus propias emociones" y llamaba los versos de Elliot "intensas chispas de lava líquida de aquel fuego central a que ha de darse salida"... Citado según F. E. MINEKA, *The Dissidence of Dissent* (Chapel Hill, 1944), pp. 301, 303.
[15] *Childe Harold's Pilgrimage*, III, VI.
*Tis to create, and creating live*
*A being more intense, that we endow*
*With form our fancy, gaining as we give*
*The life we image, even as I do now.*
*What am I? Nothing: but not so art thou,*
*Soul of my thought! with whom I traverse earth,*
*Invisible but gazing, as I glow*
*Mix'd with thy spirit, blended with thy birth,*
*And feeling still with thee in my crush'd feelings' dearth.*
[16] *Monthly Repository*, 2ª serie, VII (1833), p. 33; citado por MINEKA, *op. cit.*, p. 307.

tor se invierte y las imágenes son un estado de la mente antes que de la naturaleza exterior. Así escribió Hazlitt que "es la perfecta coincidencia de la imagen y las palabras con los sentimientos que tenemos . . ., lo que da un instante satisfacción al pensamiento"[17]. Esta versión reorientada de la representación poética era igualmente corriente en la crítica de los escritores románticos alemanes. "La Poesía, decía Novalis, es representación del espíritu, del mundo interior en su totalidad"[18]. Y Tieck: "No esas plantas, no esas montañas deseo yo copiar sino mi espíritu, el estado de ánimo que me gobierna precisamente en este momento" . . .[19].

La referencia a la pintura para esclarecer el carácter esencial de la poesía —*ut pictura poesis*— tan difundida en el siglo XVIII, casi desaparece en los críticos importantes del período romántico; las comparaciones entre poesía y pintura que sobreviven son casuales, o, como en el caso del espejo, muestran la tela del revés con miras a imaginar el ser íntimo del poeta[20]. En lugar de la pintura, la música se convierte en el arte más frecuentemente señalado como de profunda afinidad con la poesía. Pero si un cuadro parece la cosa más próxima a una imagen en el espejo del mundo exterior, la música, de todas las artes, es la más remota: excepto en el trivial juego onomatopéyico de algunos pasajes descriptivos o programáticos, ella no duplica aspectos de la naturaleza sensible, ni puede decirse, en ningún sentido obvio, que guarde relación con un estado de cosas ajeno a ella misma. Como resultado de ello, la música fue la primera de las artes generalmente considerada como de naturaleza no mimética; y en la teoría de los escritores alemanes de la década de 1790, la música llegó a ser el arte más inmediatamente expresivo del espíritu y la emoción, constituyendo la pulsación misma y el *quid* de la pasión hecha pública. La música, escribió Wackenroder, "nos muestra los movimientos de nuestro espíritu, desencarnado"[21]. De aquí la utilidad de la música para definir e ilustrar la naturaleza

[17] "Sobre la Poesía en general", *Complete Works*, v, 7.
[18] *Romantische Welt: Die Fragmente* (El Mundo Romántico: Los Fragmentos), ed. Otto Mann (Leipzig, 1939), p. 313.
[19] *Sternbald*, en *Deutsche National-Literatur*, CXLV, p. 300.
[20] Por ejemplo, HAZLITT declara que en su *Excursión*, Wordsworth "pinta las andanzas de su propio corazón, el moldearse de su propia fantasía". (*Complete Works*, ed. P. P. Howe, Londres-Toronto, 1930-34, XIX, 10). Y véase Coleridge, *Miscelaneous Criticism*, p. 207.
[21] *Phantasien über die Kunst* (Fantasías sobre las Artes) (1799), en *Deutsche National-Literatur*, CXLV, p. 58.





de la poesía, particularmente de la lírica, pero también de la poesía en general cuando ésta llegó a ser concebida como un modo de expresión. Friedrich Schlegel era de opinión que cuando Simónides, en una frase famosa, caracterizó la poesía como una pintura que habla, fue sólo porque la poesía contemporánea iba siempre acompañada con música que le pareció superfluo recordarnos que "la poesía era también una música espiritual"[22].

Correlativamente, en Inglaterra, Hazlitt decía de la poesía: "Es la música del lenguaje, que responde a la música de la mente... Hay una estrecha vinculación entre la música y las pasiones profundamente arraigadas. Los locos cantan"[23]. John Keble indica llanamente en qué medida la música ha reemplazado a la pintura como la pariente más próxima y el simultáneo cambio de orientación, del universo al artista. La música y la poesía "está universalmente admitido..., son hermanas gemelas", pues la música, de todas las artes, se acerca más estrechamente a la poesía "en aquel aspecto de su efecto que consiste en ahondar en los secretos del alma y sacarlos a la luz"[24].

Los pasajes citados sugieren igualmente que el poetizar es una actividad unilateral, que opera sólo con materiales inherentes al poeta. No menos característico de la teoría romántica es una serie de analogías alternativas que implican que la poesía es una interacción, el efecto combinado de lo interno y lo externo, la mente y el objeto, la pasión y las percepciones de los sentidos. Shelley ilustra así su definición inicial de la poesía como "expresión de la imaginación" con la referencia a ese favorito juguete romántico, el arpa eolia. Atanasio Kircher alegaba haber inventado este instrumento en 1650. En el correr de los cien años siguientes llegó a ser una pieza popular del moblaje hogareño y su modalidad melancólica, sus insustanciales y feéricos sones, y por sobre todo el hecho de que su música podía atribuirse, literalmente, a la naturaleza más que al arte, hicieron de ella un tema favorito para los poetas de la segunda mitad del siglo XVIII[25]. Es digno de señalarse, empero, que sólo en el si-

[22] *Prosaische Jugendschriften* (Escritos en prosa de la juventud), ed. J. Minor (Viena, 1882), II, 257-8.
[23] "Sobre la poesía en general" (1818), *Complete Works*, v, 12. Cf. *ibid.* XVI, 136.
[24] *Lectures on Poetry* (1832-41), trad. E. K. Francis (Oxford, 1912) I, 47-8.
[25] Sobre la historia del arpa eólica y de las alusiones a ella por los

glo XIX el arpa eolia llegó a servir de analogía para la mente poética tanto como de tema para descripción poética.

> El hombre [dice Shelley] es un instrumento sobre el cual una serie de impresiones externas e internas son conducidas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una lira eolia, que la impulsan con su movimiento a una melodía siempre cambiante. Pero hay un principio dentro del ser humano, y quizá dentro de todos los seres sensibles, que obra de otro modo que en la lira y produce no sólo la melodía, sino la armonía, por un ajuste interno de los sonidos o los movimientos así excitados a las impresiones que los excitan[26].

La lira eolia es el poeta y el poema es el acorde musical que resulta de la acción recíproca de los elementos externos e internos, del viento cambiante y la constitución y tensión de las cuerdas. Como Shelley pasa luego a explicarlo, cuando un salvaje "expresa las emociones producidas en él por los objetos circundantes..., el lenguaje y los gestos, juntamente con la imitación plástica o pictórica se convierte en la imagen de los efectos combinados de esos objetos y de su aprehensión de ellos"[27].

Otros críticos usaron analogías de propiedades similares. Hazlitt inicia su más importante ensayo de estética *Sobre la poesía en general* (1818), con una definición que muestra estrecho paralelo con la lira eolia de Shelley, incluso sus implicaciones de automatismo y de armonía preestablecida entre los estímulos objetivos y la respuesta poética.

> La mejor noción general que yo puedo dar de la poesía es que ella es la impresión natural de un objeto o acontecimiento cualquiera que, por lo vívida, excita un movimiento involuntario de imaginación

poetas, véase ERIKA VON ERHARDT-SIEBOLD, "Algunas invenciones del período prerromántico y su influencia sobre la literatura", en *Englische Studien*, LXVI (1931-2), 347-63. Robert Bloomfield, el poeta-granjero, publicó una antología de la literatura concerniente al arpa eolia en 1808; véase *La música de la Naturaleza*, en *The Remains of Robert Bloomfield* (Londres, 1824), I, 93-143.

[26] *Defensa de la Poesía*, en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. John Shawcross (Oxford, 1909), p. 121. En los pasajes iniciales del *Preludio*, Wordsworth había hablado en términos parecidos de su intento de poetizar (versión de 1805, I, 101 y ss.): "Era una tarde espléndida y mi alma una vez más hizo ensayo de sus fuerzas recién restauradas; no necesitó ella de visitaciones eólicas; pero el arpa pronto fue defraudada".

[27] *Defensa de la Poesía, ibid.*, p. 121.





> y pasión y que produce, por simpatía, una cierta modulación de voz o sonido que lo expresa[28].

En medio de la riqueza de la a veces confusa imaginería, con la que Hazlitt se explaya y juega sobre una u otra parte de su tema, encontramos el espejo mimético, familiar en la teoría estética más antigua. Pero si desde que se vuelva un espejo, hacia el rostro del poeta o hacia el mundo exterior, puede sólo reflejar lo que se le presenta desde una sola dirección, Hazlitt complica la analogía combinando el espejo con una lámpara, con el propósito de demostrar que el poeta refleja un mundo ya bañado en una luz emotiva que él mismo ha proyectado.

> Ni una mera descripción de objetos naturales, ni un mero bosquejo de sentimientos naturales, por distintos e impetuosos que sean, constituyen la finalidad y objetivo supremos de la poesía... la luz de la poesía es no sólo una luz directa sino también reflejada, que mientras nos muestra el objeto arroja una chispeante irradiación en todo su alrededor...[29]

La conferencia de Coleridge *Sobre poesía o arte* (1818) se funde sobre la metafísica del paralelismo psiconatural de Schelling, según la cual las esencias que existen en la naturaleza tienen una especie de subsistencia duplicada como ideas en la mente. Esta visión del mundo provee una nueva serie de metáforas en donde se puede expresar el tema romántico de que el arte es un producto combinado de lo objetivo y lo proyectado. El arte es "el mediador entre la naturaleza y el hombre y el que los reconcilia. Es, por consiguiente, el poder de humanizar la naturaleza, de infundir los pensamientos y pasiones de los hombres a todo lo que es objeto de su contemplación... La poesía es también puramente humana; pues todos sus materiales provienen de la mente y todas sus producciones son para la mente". Incluso "se vale ella de las formas de la naturaleza para evocar, para expresar y para modificar los pensamientos y sentimientos de la mente". Y en lo que puede quedar como un resumen de este *leitmotiv* del pensamiento romántico sobre el arte, concluye:

[28] *Complete Works*, V, 1.

[29] *Ibid.*, p. 3. Compárese Goethe, en las *Gespräche* (*Conversaciones*) de ECKERMANN, en 29 de enero de 1826: "Exactamente lo mismo ocurre con el poeta. Mientras no habla más que de sus propios sentimientos subjetivos, no merece ese nombre; pero tan pronto sabe apropiárselos para sí y expresar el mundo, es un poeta".

Ahora bien, colocar estas imágenes [de la naturaleza] totalizadas y adaptadas a las limitaciones de la mente humana, de modo de sacar de esas formas mismas y sobreinducir en ellas las reflexiones morales a que se aproximan, hacer lo externo interno, lo interno externo, volver la naturaleza pensamiento y el pensamiento naturaleza —éste es el misterio del genio en las Bellas Artes [30].

En estos predicados capitales sobre la naturaleza de la poesía, tomados fuera de sus contextos, teoréticos, la principal diferencia con la crítica anterior es una variante en la metáfora. Pero que se trate de poetas o de quienes hablan en prosa, no es posible examinar las actividades de la mente sin acudir a la metáfora. En la generación de Wordsworth y Coleridge, la transformación de las imágenes-claves con que los críticos representaban el proceso y el producto del arte es un índice adecuado de una revolución integral en la teoría de la poesía y de todas las artes.

## 2. La emoción y los objetos de la poesía.

La habitual referencia a las emociones y procesos de la mente del poeta como fuente de la poesía alteró drásticamente las soluciones anteriormente aceptadas para ese problema básico de la estética que es la discrepancia entre el tema de la poesía y los objetos encontrados en la experiencia. De acuerdo con la tradición hasta entonces vertebral, la poesía se aparta del hecho real principalmente porque refleja una naturaleza que ha sido reestructurada para formar una belleza 'compuesta', o filtrada para revelar una forma central o común denominador de un tipo, o en alguna manera tamizada y ornamentada para mayor deleite del lector. Para el crítico romántico, por el contrario, aunque la poesía pueda ser ideal, lo que la distingue del hecho real es, primordialmente, que ella incorpora objetos del mundo de los sentidos que ya han sido influidos y transformados por los sentimientos del poeta.

Wordsworth decía: "En todo tiempo me he empeñado en poner la mirada fijamente en mi asunto." Ese enunciado a menudo se toma nada más que como una recomendación de exactitud y particularismo objetivos. El 'asunto' de Wordsworth, empero, no es simplemente el particular objeto de los sentidos, como en el ideal neoclásico.

30 Según la reimpresión de *Literary Remains* de Coleridge, en *Biographia Literaria*, ed. Shawcross, II, 253-4, 258. Otra versión, más breve, de uno de los cuadernos de anotaciones de Coleridge está publicada en *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, pp. 205-13.





La capacidad de observar con exactitud las cosas como son en sí mismas y describirlas con fidelidad, inmodificadas por pasión o sentimiento alguno existente en la mente de quien las describe... aunque indispensable a un poeta, es algo que emplea sólo sometiéndose a la necesidad y nunca en la continuidad del tiempo, como que su ejercicio supondría que todas las cualidades superiores de la mente estén pasivas y en un estado de sujeción a los objetos externos [31].

Sobre esta tesis, Wordsworth insistió una y otra vez; por ejemplo, en 1816: "Doquiera, los objetos... derivan su influencia no de lo que realmente son en sí mismos sino de aquello de que han sido dotados por las mentes de quienes intiman con esos objetos o son afectados por ellos" [32]. En la misma vena escribió Thomas De Quincey, refutando la opinión de Erasmo Darwin de que nada es poético si no presenta una imagen visual: "El hecho es que ninguna mera descripción, por visual o pintoresca que sea, es en ningún caso poética *per se*, no siendo en la pasión que la preside y a través de ella" [33]. "La poesía descriptiva —por oposición a las descripciones de un naturalista, dice J. S. Mill— consiste, sin duda, en la descripción, pero en la descripción de las cosas como ellas aparecen, no como ellas son" [34].

En la teoría del siglo XVIII, el tópico menor del modo en que los sentimientos pueden entrar en los objetos de los sentidos y alterarlos ha sido examinado en el rubro del 'estilo' como una de las varias causas que justifican ciertas figuras del lenguaje. En el siglo XIX este problema se desplaza a una posición ubicada en el centro mismo de la teoría poética. A menudo, la cosa queda en términos de analogía. Los sentimientos proyectan una luz —especialmente una luz coloreada— sobre los objetos de los sentidos, de modo que las cosas, como decía Mill, son "aderezadas en los colores y

31 Prefacio a *Poems* (1815), en *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 150. Véase también pp. 18, 165, 185.

32 *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, ed. E. de Selincourt (Oxford, 1937), II, 705; 18 de enero de 1816.

33 Notas a una traducción parcial del *Laocoönte* de Lessing, en *Collected Writings*, ed. David Masson (Edimburgo, 1889-90), XI, 206.

34 "¿Qué es la Poesía?", en *Early Essays*, p. 207. Como una anticipación de enunciados similares, véase J. U. (James Usher): *Clio or a Discourse on Taste* (Clio o un Discurso sobre el gusto), 2ª ed., Londres, 1769, p. 140: "Os imagináis [que el hombre sensible] pinta objetos y acciones, cuando en realidad pinta pasiones y nos conmueve con la imagen de sus propias imaginaciones". Véase también J. Moir, *Gleanings*, I, 97-8.

vistas a través de la lente de la imaginación puesta en acción por los sentimientos" [35]. O la metáfora es biológica antes que óptica; mientras "evoca las visiones y sonidos que habían acompañado las circunstancias motivadoras de las pasiones originales —decía Coleridge—, la poesía las impregna de un interés que no era el propio, por intermedio de las pasiones"... [36]. Otras veces las descripciones son más explícitas, y dan ejemplos del modo en que los objetos de los sentidos son fundidos y remoldeados en el crisol de las emociones y la imaginación apasionada. *Sobre la poesía en general*, de Hazlitt, aunque a la lectura parece un espontáneo desborde del sentimiento, sin concatenación lógica, incorpora en muy breve extensión un número sorprendente de las ideas estéticas corrientes. La imaginación poética, dice, representa los objetos "como ellos han sido moldeados por otros pensamientos y sentimientos, en una infinita variedad de formas y combinaciones de fuerza". La agitación, el temor, el amor, todos distorsionan o magnifican los objetos, y "para la imaginación son iguales las cosas que tienen el poder de afectar la mente con igual grado de terror, admiración, deleite o amor". Por ejemplo, cuando Jachimo dice de Imogénea,

> La llama del cirio
> se inclina hacia ella y miraría a hurtadillas bajo sus párpados
> para ver las luces que aprisiona— *

esta apasionada interpretación de los movimientos de la llama para acordarlos con los sentimientos propios del que habla, es verdadera poesía [37].

[35] *Early Essays*, p. 207. KEBLE: La poesía "pinta todas las cosas con los tintes que la mente misma desea...." (*Lectures on Poetry*, I, 22), W. J. Fox: "Los estados cambiantes de la mente diversifican un paisaje con mucha más variedad que la nube o el resplandor del sol en sus muchas combinaciones; y esos estados son en sí mismos temas de descripción..." (*Monthly Repository*, LXIII, 1833, p. 33).

[36] "Sobre poesía o arte", en *Biographia Literaria*, II, 254. Véase también HAZLITT: La poesía, "entusiasmo de la fantasía y el sentimiento primorosamente forjado", al "describir los objetos naturales... impregna las impresiones sensibles con las formas de la fantasía..." (Sobre la Poesía en general, *Complete Works*, V, 4-5.)

* [—*The flame o'th'taper*
*Bows toward her, and would under-peep her lids*
*to see enclosed lights*—]

[37] "Sobre la Poesía en general", en *Complete Works*, V, 4. Véase también su análisis de la expresión de Shakespeare: "Las violetas opacas / pero más suaves que los párpados de los ojos de Juno / o el aliento de Citerea" — como muestra de la "intensidad de la pasión... que moldea las impresiones de los objetos naturales de acuerdo con los impulsos de la imaginación..." (Prefacio a *Los personajes de los dramas de Shakespeare*, *ibid.*, IV, 176-7. Cf. WORDSWORTH, *Excursión*, I, 475 y ss.)





De todos sus contemporáneos fue Coleridge el más preocupado por el problema de cómo actúa la mente poética para modificar o transformar los materiales de los sentidos sin infringir la fidelidad a la naturaleza. Con miras a solucionarlo, como veremos más adelante, formuló la piedra de toque de su sistema crítico, su teoría de la imaginación. En este pasaje característico, considera el papel de la emotividad en el proceso de tal transformación:

> Las imágenes, por bellas que sean, y aunque fielmente copiadas de la naturaleza y con igual exactitud representadas en palabras, no caracterizan por sí mismas al poeta. Ellas llegan a ser pruebas de genio original sólo en la medida en que son modificadas por una pasión predominante; o por pensamientos o imágenes asociados despertados por aquella pasión... o finalmente, cuando una vida humana e intelectual les es transferida a ellas por el propio espíritu del poeta, que dispara su ser a través de tierra, mar y aire [38].

El último ejemplo de Coleridge, de la acción modificante de la pasión, la de animar lo inanimado —la transferencia de la vida del observador a las cosas que observa— fue la preocupación primordial de los poetas y teóricos románticos. "La poesía pone un espíritu de vida y movimiento en el universo" —para decirlo con Hazlitt [39]. "¿Qué es un poeta?", se pregunta Wordsworth y contesta que es un hombre "que se complace más que los otros hombres en el espíritu de vida que está en él; deleitándose en contemplar voliciones y pasiones similares a las que se manifiestan en el andar del Universo, y habitualmente impelido a crearlos allí donde no los encuentra" [40]. A la recordación y meditación sobre tales ocasiones, cuando los caracteres impresos de peligro y deseo

> hubieron hecho que
> la superficie de la tierra universal

[38] *Biographia*, II, 16. Cf. *ibid.*, I, 59.

[39] "Sobre la Poesía en general", *Complete Works*, V, 3.

[40] Prefacio a las *Lyrical Ballads* (añadido en 1802), en *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 23.

con triunfo, y deleite, y esperanza, y temor,
se agitara como un mar *,

dedicó Wordsworth muchos de sus mejores poemas y los pasajes culminantes del *Preludio*. Leer habitualmente la pasión, la vida y la fisonomía en el paisaje es uno de los atributos salientes comunes a la mayor parte de los poetas románticos. Correlativamente, en la crítica literaria la eficaz animación de los objetos naturales, tradicionalmente tratada como una forma entre las figuras retóricas, la prosopopeya o personificación, ahora llegó a convertirse en el mayor índice de la soberana facultad de la imaginación, y casi por sí sola en criterio suficiente de la más alta poesía.

En lo principal, por consiguiente, los críticos románticos sustituyeron la pintura de lo universal y lo típico por la presentación de un mundo impregnado con los sentimientos del poeta como la propiedad que distingue la poesía del discurrir descriptivo. Pero aunque la cuestión del ideal en la poesía perdió de tal modo la posición especial que había mantenido anteriormente en la teoría, los críticos románticos de ningún modo cesaron de discutir el tópico que habían heredado de sus predecesores, haciéndolo en contextos relevantes y en términos adecuados a sus nuevos principios. Sobre esto sus opiniones se escalonaban desde la formulación platónica de Shelley: la 'poesía' "nos descubre la desnuda y durmiente belleza" del mundo "que es el espíritu de sus formas" [41], pasando por las violentas apuntaciones marginales de Blake a los *Discursos* de Reynolds, donde declara que "generalizar es ser un idiota; particularizar es la única distinción de mérito" [42], hasta llegar a la interpretación

* [...*did make*
*The surface of the universal earth*
*With triumph, and delight, and hope, and fear,*
*Work like a sea,*]

41 "Defensa de la Poesía", *Shelley's Literary Criticism*, p. 155.

42 *Poetry and Prose of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes (Londres-Nueva York, 1939), p. 777. Como ilustrativa del punto de vista extremo sobre la necesidad de la circunstancialidad descriptiva en un poema, expuesto todavía en el lenguaje de la crítica del siglo XVIII, véase la recensión de *La Dama del Lago* de W. SCOTT en *Quarterly Review*, III (1810), 512-13: Scott ejemplifica más llamativamente que nadie "la analogía entre la poesía y la pintura... Cualquier cosa que represente tiene un carácter de individualidad y está dibujada con exactitud y minucciosidad en la discriminación..." Buena parte de ello es el resultado de su genio, su natural "intensidad y agudeza de observación", que lo hace capaz de "descubrir diferencias características donde





del ideal de Hazlitt (que se parece a la teoría alemana de las 'características') como quintaesencia de un objeto singular. El ideal, dice Hazlitt, que se preocupaba muy especialmente del correlato objetivo del asunto artístico, no es "una abstracción de naturaleza general" ni "una 'media' o proporción corriente", pues esto sería reducir todas las producciones del arte "a una vaga e indefinida abstracción equivalente a la palabra 'hombre'". El verdadero ideal se logra "destacando una cosa o una cualidad dominante de un objeto y haciendo de ella el principio que penetra y regula todo el resto"; pues "una cosa no es más perfecta convirtiéndose en algo distinto sino siendo en mayor grado ella misma" [43]. Sin embargo, con las excepciones de Blake y Hazlitt, hay poca tendencia entre los críticos ingleses más importantes a seguir a los extremistas de fines del siglo XVIII y sustituir con la particularidad, la originalidad y la singularidad sin reservas las viejas virtudes de la generalidad y la universalidad. Wordsworth, por ejemplo, concuerda con lo que se le ha dicho es la opinión de Aristóteles, o sea que el objeto de la poesía "es la verdad, no individual y local sino general y operante" [44]. Coleridge también confirma "el principio de Aristóteles de que la poesía en cuanto poesía es esencialmente ideal" y que sus personajes deben poseer "los atributos genéricos". Repite igualmente la fórmula común del siglo XVIII, de que la poesía representa un justo medio entre los extremos de lo general y familiar y lo individual y novedoso, pero lo re-enuncia ajustándolo a su propia lógica característica, de la fusión y reconciliación de los opuestos. Lo que se requiere es "un envolvimiento de lo universal en lo individual"; la imaginación actúa reconciliando los opuestos de "lo general con lo concreto..., lo individual con lo representativo; el sentido de la novedad y la frescura con los objetos viejos y familiares"; y, dice, "esta justa proporción, esta unión e interpenetración de lo universal y lo particular... debe siempre impregnar todas las obras de decidido genio y verdadera ciencia" [45].

el ojo lerdo no ve más que uniformidad..." Cf. los pasajes de MOIR, en *Gleanings*, en el capítulo anterior.

43 "El ideal", *Complete Works*, XX, 303-4. Véase también sus ensayos "La originalidad" y "Sobre ciertas inconsecuencias en los discursos de Sir Joshua Reynolds". Sobre el examen, emparentado, de "lo concreto" (*concreteness*) en poesía, véase cap. XI, sección III.

44 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 25.

45 *Biographia*, II, 33, nº 12; *El amigo*, en *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Shedd (Nueva York, 1958) II, 416.

## 3. LAS CAMBIANTES METÁFORAS DE LA MENTE.

El cambio de la imitación a la expresión, y del espejo a la fuente y la lámpara y otros análogos emparentados, no fue un fenómeno aislado. Fue parte integrante de un cambio correspondiente en la epistemología popular, es decir, en el concepto acerca del papel jugado por la mente en la percepción, que fue corriente entre los poetas y críticos románticos. Y el paso de los esquemas de la mente y su lugar en la naturaleza del siglo XVIII a los de comienzos del siglo XIX está señalado por una mutación de metáforas casi exactamente paralela a la de las disquisiciones contemporáneas sobre la naturaleza del arte.

Los varios análogos físicos que constituyen los planos básicos o esquemas conceptuales para aquellos "modos de ser intrínsecos", como Coleridge los llamaba, que "no pueden ser transmitidos salvo en símbolos de tiempo y espacio"[46], son a veces explícitamente formulados. Otras veces su existencia se trasunta sólo por la estructura de las metáforas con las que los hombres se refieren a los procesos mentales. Para elucidar la naturaleza de la percepción sensorial, la memoria y el pensamiento, Platón, por ejemplo, acudía a la reflexión de las imágenes en un espejo, tanto como a las pinturas, la escritura de los caracteres en las páginas de un libro y el estampado de impresiones en una tablilla de cera[47]. Aristóteles decía también que las recepciones de los sentidos "deben ser concebidas como si tuvieran lugar del modo en que un trozo de cera toma sobre sí la impresión de un anillo de sello sin el hierro o el oro"[48]. Del mismo modo John Locke —quien más que ningún filósofo estableció el estereotipo de la visión popular de la mente en el siglo XVIII— estuvo en condiciones de acudir a una larga tradición de paralelos ya hechos al dar la definición de su punto de vista acerca de la mente en la percepción como un receptor pasivo de imágenes que se presentan ya hechas desde fuera. La mente, en el *Ensayo* de Locke, se dice parecerse a un espejo que fija los objetos que refleja[49]. O (sugiriendo el dicho *ut pictura poesis* de la estética de ese período) ella es una *tabula rasa* sobre la cual las sensaciones escriben o pintan por sí mismas[50]. O (empleando la analogía de la 'cámara obscura', en la cual la luz, al entrar por una pequeña abertura, arroja una imagen de la escena exterior sobre la pared) los sentidos externos e internos se dice que son "las ventanas por las cuales la luz es admitida en esta cámara obscura".

> Pues, me parece, el entendimiento no es muy diferente de un gabinete enteramente cerrado a la luz, con sólo algunas pequeñas aberturas que se ha dejado, que permiten entrar las apariencias visibles externas o las ideas de las cosas de afuera: si los cuadros que entran en tal cuarto oscuro no hicieran más que permanecer allí y reposar tan ordenadamente como para ser encontrados llegada la ocasión, se parecería muchísimo al entendimiento de un hombre, en referencia a todos los objetos de la vista y las ideas [que] de ellos [tiene][51].

En otra alternativa, la mente es la 'tablilla de cera' en la que las sensaciones, como sellos, se imprimen ellas mismas[52].

Las analogías para la mente, tanto en los escritos de Wordsworth como en los de Coleridge, muestran una radical transformación. Diversas como son, habitualmente concuerdan en pintar la mente en la percepción como activa más que como inertemente receptiva, y como contribuyendo con el mundo en el proceso mismo de percibir el mundo. El *Preludio* de Wordsworth, en su versión completa de 1805, nos provee de una antología de esquemas men-

[46] *Biographia*, II, 120.

[47] Por ejemplo, *Thaetetes* 191-5, 206; *Filebo* 38-40; *Timeo* 71-2.

[48] *De anima* II, ii, 424a.

[49] LOCKE, *Essay Concerning Human Understanding* [Ensayo sobre el conocimiento humano], ed. A. C. Fraser (Oxford, 1894), *I*, 142-3 (II, i, 25): "En esta parte el entendimiento es meramente pasivo... Estas ideas simples, cuando se ofrecen a la mente, el entendimiento no puede rehusarse a tenerlas, ni alterarlas cuando se imprimen, ni borrarlas y hacer él mismo otras nuevas, ni más ni menos como un espejo no puede rechazar o alterar u obliterar las imágenes o ideas que los objetos puestos delante producen en él." La comparación de la mente, o al menos de la "fantasía" con un espejo había sido común en el Renacimiento; véase, por ejemplo, GEORGE PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, en *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith (Oxford, 1904), II, 20; y la discusión por Bacon de este análogo en su pasaje sobre los ídolos de la mente, *De Augmentis* V, iv.

[50] *Ensayo sobre el entendimiento humano*, I, 121 (II, *i*, 2): "Supongamos pues que la mente sea, como quien dice, un papel en blanco, carente de todo signo, sin ninguna idea". Véase la primera redacción de Locke, *An Essay Concerning the Understanding*, ed. Benjamin Rand (Cambridge, Massachusetts, 1931), p. 61: El alma "al principio es enteramente una *tabula rasa*, del todo vacía..."

[51] *Ibid.*, pp. 211-12 (II, xi, 17).

[52] *Ibid.*, I, 48 n. y 49. Cf. D. F. BOND, "La teoría neoclásica de la imaginación", *E L H*, IV (1937), p. 248.

tales cuyas propiedades están acordes con el plan inicial de aquel poema, que, como Coleridge dijo más de tres décadas después, fue "creo, en parte, sugerido por mí... Había de tratar del hombre como hombre —un sujeto con vista, oído y tacto y gusto, en contacto con la naturaleza externa y que va dando forma a los sentidos desde la mente y no componiendo una mente a partir de los sentidos" [53]. El décimotercer libro de ese poema termina, en verdad, con la manifestación de "un nuevo mundo", gobernado por leyes

> que a la vez dan el ser y mantienen
> un equilibrio, un ennoblecedor intercambio
> de acción desde fuera y desde dentro;
> la excelencia, la función pura y el mejor poder
> a la vez del objeto visto y el ojo que ve*.

revolución copernicana KANT

La revolución copernicana en epistemología —si no la restringimos a la doctrina específica de Kant de que la mente impone las formas del tiempo, el espacio y las categorías sobre "lo sensible múltiple", sino que la aplicamos al concepto general según el cual la mente que percibe descubre lo que ella misma en parte ha hecho— fue realizada en Inglaterra por poetas y críticos antes de que se manifestara en la filosofía académica. Definida de ese modo en términos generales, la revolución fue una revolución por reacción. En sus primeras exposiciones poéticas acerca de la mente y dando forma a sus propias experiencias, por ejemplo, Coleridge y Wordsworth no emplean las fórmulas abstractas de Kant. Ellos retornan, al contrario, a metáforas sobre la mente que habían caído largamente en desuso en el siglo XVIII, pero que anteriormente habían sido corrientes entre los filósofos del siglo XVII que se manifestaban al margen o en oposición específica a la tradición sensualista de Hobbes y Locke. Detrás de esos filósofos estaba la figura básica de la creación como emanación, de Plotino, donde el Único y el Bien eran comparados habitualmente con objetos tales como una

creación como emanación

[53] *Table Talk and Omniana of Samuel Taylor Coleridge* (Oxford, 1917), p. 188; julio 21 de 1832. Cf. *ibid.*, p. 361 (1812): "La mente hace los sentidos mucho más que los sentidos la mente."

* [*Wich do both give it being and maintain*
*A balance, an ennobling interchange*
*Of action from without and from within;*
*The excellence, pure function, and best power*
*Both of the object seen, and eye that sees.*]





fuente desbordante o un sol radiante, o (en una combinación de ambas imágenes) a una desbordante fuente de luz. "Si fuera uno a escribir un libro sobre la significación filosófica, y el uso de los símiles —ha dicho B. A. G. Fuller— yo no estoy seguro sino de que uno tendría que contar éste como el primero, en cuanto a aptitud y a su posición central y rectora en el pensamiento" [54]. Si Platón fue la fuente principal del arquetipo filosófico del reflector, Plotino fue el principal engendrador del arquetipo del proyector; y ambas, la teoría romántica del conocimiento y la teoría romántica de la poesía, pueden ser tenidas por las remotas descendientes de esa imagen-raíz de la filosofía plotiniana.

Inquiriendo en la percepción humana del divino desborde, Plotino explícitamente rechazó el concepto de las sensaciones como 'improntas' o "impresiones de un sello" hechas sobre una mente pasiva y lo sustituyó por la visión de la mente como un acto y un poder que "da irradiaciones de su provisión propia" a los objetos de los sentidos [55]. Metáforas similares acerca de la mente prevalecían de modo especial en la filosofía de los "Platonistas de Cambridge" (más Plotinistas, en realidad, que Platonistas) a quienes Wordsworth había leído y Coleridge estudiado intensamente. En aquellos escritores, la figura familiar del espíritu del hombre como un candil del Señor, fácilmente los condujo a encarar el acto de la percepción como el de aquel pequeño candil que arroja sus rayos de luz hacia el mundo externo. Citaré extractos de un capítulo de *Un elegante y sabio discurso sobre la luz de la naturaleza,* de Nathanael Culverwel, porque sirve de adecuado inventario de las analogías de la mente como receptor o proyector — como espejo o como lámpara. El *Discurso* fue escrito antes de que el general conocimiento de las plenas implicaciones de las obras mayores de Hobbes hubiera agudizado la disputa, y Culverwel se propone —dice— exponer "ante vosotros tan indiferentemente como pueda el estado de esta gran controversia". En esa disputa se supone que Platón y Aristóteles hayan sido los antagonistas.

"Ahora bien, el espíritu del hombre es el candil del Señor" —dice—, porque el Creador, Él mismo "la fuente de la Luz", proveyó y embelleció esta "parte inferior del mundo con lámparas in-

[54] B. A. G. Fuller, *The Problem of Evil in Plotinus* [El problema del mal en Plotino] (Cambridge, 1912), p. 70.

[55] *Ennéadas,* trad. Stephen MacKenna (Londres, 1924), IV, vi, 1-3.

telectuales, que habrían de resplandecer para alabanza y honor de su nombre..."

> Esto hace que los Platonistas miren el Espíritu del Hombre como el Candil del Señor, por iluminar e irradiar los objetos y lanzar más luz sobre ellos que la que de ellos recibe... Y, en verdad, podría por igual imaginar Ideas innatas, semillas de Luz y Principios seminales tales en el Ojo de la mente... [Aristóteles] no *antedata* su propio Conocimiento... sino que llanamente profesó que su Entendimiento llegó desnudo al Mundo. Él os mostró una *tabula rasa*... Eso hace que abra las ventanas de los sentidos, para dar la bienvenida y mantener las primeras albas, los primeros resplandores de la luz matinal... Como no pudo percibir Colores innatos, ni Pinturas o Retratos en su Ojo externo: así tampoco pudo encontrar él ningún signo en su Mente, hasta que algunos Objetos exteriores hubieron hecho alguna impresión sobre... su blando y plegable entendimiento imparcialmente preparado para cualquier Sello.

La propia conclusión vacilante de Culverwel (pues se inclina a pensar que ésta es "una cuestión que no puede ser resuelta en esta vida") es que podemos mirar el entendimiento como un espejo "que recibe desnudamente y fielmente devuelve tantos y tales colores como llegan a él. Pero los platonistas eran recomendables porque miraban el espíritu de un hombre como el candil del Señor; aunque se engañaban en cuanto al momento en que era encendido" [56]. Para una profesión sin reservas del idealismo absoluto, expresado en la imagen del espíritu del hombre como una fuente desbordante, debemos volvernos sobre este pasaje de un ensayo del puritano platonizante Peter Sterry:

> De tal modo es el Alma, o Espíritu de cada hombre, todo el Mundo para él. El Mundo con todas las variedades de cosas en él, su propio cuerpo con todas sus partes y cambios, son él mismo, su propia Alma o Espíritu manando de su propia fuente dentro de él mismo, en todas esas formas e imágenes de cosas que él ve, oye, huele, gusta, siente, imagina o entiende... El Alma, a menudo mirando sobre ello, como Narciso sobre su propia faz en la fuente, olvida que eso es él mismo, olvida que es la faz, la sombra y la fuente, así cae en un apasionado amor de sí mismo en su propia penumbral figura de sí mismo [57].

[56] *The Cambridge Platonists*, ed. E. T. Campagnac (Oxford, 1901), pp. 283-4, 286-7, 292-3.

[57] "De la naturaleza del espíritu", en V. DE SOLA PINTO, *Peter Sterry Platonist and Puritan* (Cambridge, 934), pp. 161-2. Analogías similares pueden encontrarse en muchos escritores de tradición neoplatónica. Por ejemplo, véase Boehme, en NEWTON P. STALLKNECHT, *Strange Seas of Thought* (Extraños mares del pensamiento) (Durham, Carolina del Norte, 1945) p. 52. A. O. Lovejoy, en un ensayo anterior sobre "Kant y los platónicos ingleses" citaba muchos paralelos entre el "idealismo trascendental" de Kant y los escritos —más abstractos y menos bulliciosamente metafóricos que los de Culverwel o Sterry— de platónicos ingleses como Cudworth, More, Burthogge y Arthur Collier (*Essays Philosophical and Psychological in Honor of William James*, Nueva York, 1908, pp. 265-302). Este ensayo, dicho sea de paso, presta mayor credibilidad que la concedida por muchos estudiosos al reiterado alegato de Coleridge en el sentido de que, a través de sus anteriores lecturas de platónicos y místicos, había adquirido lo esencial de su idealismo antes de su primer conocimiento de la filosofía alemana.





Como en los platonistas ingleses, en los escritores románticos la analogía favorita para la actividad de la mente que percibe es la lámpara que proyecta luz. Wordsworth, al describir en el *Preludio* sus comuniones de niño con la naturaleza, afirma en una serie de metáforas: "Yo todavía conservaba mi primera sensibilidad creadora". "Una fuerza plasmadora moraba en mí, una mano que daba forma", y luego:

> Una luz auxiliar
> vino de mi mente al sol poniente
> confirió nuevo esplendor * [58].

Coleridge, a la primera audición del *Preludio* leído en voz alta, adoptó la imagen favorita de la irradiación de Wodsworth para definir su tema —aunque combinaba la figura de la lámpara de la mente con la figura de la naturaleza externa como espejo: "¡Tema tan arduo como alto!"

Ni tampoco la formulación se limita a esos dos amigos; el efusivo Christopher North, por ejemplo, emplea la lámpara para apuntalar

> ...de solemnes momentos
> ora en tu vida interior y ora fuera
>
> cuando la fuerza fluía de ti, y tu alma recibía
> la luz reflejada como luz dispensada... [59].

* [*An auxiliar light*
*Came from my mind wich on the setting sun*
*Bestow'd new splendor...*]

[58] *El preludio* (1805) II, 378 ss. Véase también, *ibid.*, XIII, 40 ss. el admirable pasaje en que Wordsworth encuentra en la luna sin velos que derrama su gloria sobre Snowdon "La perfecta imagen de una mente poderosa".

[59] "A un Gentleman", II, 12 ss.
[...*of moments awful,*
*Now in thy inner life, and now abroad,*
*When power streamed from thee, and thy soul received*
*The light reflected, as a light bestowed...*]

la proposición de que "creamos los nueve décimos al menos de lo que parece existir exteriormente..." Los que se inclinan sobre las páginas del "viviente libro de la naturaleza... contemplan en plenitud la belleza y la sublimidad que sus propios espíritus inmortales crean, reflejadas de vuelta sobre ellos, que son sus autores" [60].

La familiar figura neoplatónica del alma como una fuente o un raudal que desborda es asimismo frecuente en la poesía romántica, aunque ésta es también habitualmente modificada para implicar una transacción bilateral, un toma y daca, entre la mente y el objeto externo. Wordsworth, que habló de la poesía como "un desborde de sentimiento" habló también de todo lo que "vio u oyó o sintió" en su visita a los Alpes como

> nada más que un arroyo
> que fluía dentro de un arroyo parecido; un vendaval
> asociado con la corriente del alma... [61].

Coleridge reitera esta imagen de los arroyos que confluyen, como la de la lámpara, en el poema escrito en respuesta al *Preludio* [62]. Debemos tomar también especial nota de la imagen del arpa eolia, que Wordsworth y Shelley usaron como un equivalente para la mente en la percepción tanto como para la mente poética

60 "Los poemas de Tennyson" (mayo 1832) *Works of Professor Wilson*, ed. Ferrier (Edimburgo-Londres, 1856), VI, 109-10. Podemos agregar, como imágenes representativas salidas de la corriente de la filosofía alemana postkantiana, estos pasajes de los *Monólogos* de SCHLEIERMACHER (*Monologen*, 1800, ed. F. M. Schiele y Hermann Mulert (2ª ed., Leipzig, 1914), p. 9: "*Auch die äussere Welt... strahlt in tausend zarten und erhabenen Allegorien, wie ein magischer Spiegel, das Höchste und Innerste unseres Wesens auf uns zurück.*" [También el mundo exterior, al modo de un espejo mágico, refleja otra vez hacia nosotros, en miles de alegorías delicadas e insignes, lo más sublime y lo más íntimo de nuestro ser.] Y en pp. 15-16: "*Mir ist der Geist das erste und das einzige: denn was ich als Welt erkenne, ist sein schönstes Werk, sein selbstgeschaffener Spiegel.*" [Para mí el espíritu es lo primero y lo único porque todo cuanto conozco como mundo es su obra más bella, el espejo que se ha creado para sí mismo.]

61 *El preludio* (ed. 1850), VI, 743-5.

> [...*but a stream*
> *That flowed into a kindred stream; a gale*
> *Confederate with the current of the soul*...]

62 El tema es el "de las mareas obedientes a la fuerza externa / y las corrientes que se determinan a sí mismas, según parecería / o por algún Poder intrínseco" ("A un Gentleman", II, 15 ss.). Confróntese la estrofa





en la composición [63]. (Es un curioso enredo de la historia intelectual que Atanasio Kircher, que alegaba ser el inventor del arpa eolia, construyera también la 'cámara obscura' que había sido empleada como esquema de la mente por John Locke [64], de modo que el mismo hombre fue en parte responsable de los artefactos utilizados para dar estructura a puntos de vista antípodas acerca de la mente humana.) Tan tempranamente como 1795, Coleridge había sugerido el arpa como un análogo de la mente pensante:

> ¿y, qué, si todo en la naturaleza animada
> no fueran sino arpas orgánicas diversamente construidas,
> que de su temblor hacen pensamiento cuando sobre ellas se desliza,
> plasmadora y vasta, una brisa intelectual,
> a la vez el Alma de cada cual y Dios de todos? *

proposición retractada apenas hecha, por respeto a su novia y al "incomprensible", a la vez, como si se tratara de meras "burbujas sobre la vana, balbuciente fuente de la filosofía" [65]. Aún en ese estadio de su pensamiento, Coleridge parecía sentirse turbado por las implicaciones fatalistas que emergieron claramente en el posterior uso de la misma imagen por Shelley. "Hay un Poder por el que estamos rodeados —dice Shelley— como la atmósfera en la que alguna lira inmóvil está suspendida, que visita con su hálito nuestras silenciosas cuerdas a su voluntad". Hasta las más "imperiales y

inicial de "Mont Blanc" en el que SHELLEY asemeja el dar el ser y el recibirlo al intercambio e indistinguible unión del agua con el agua; véase también II, 34-40.

63 Con las "visitaciones eolias" de la poesía de Wordsworth (*Preludio*, 1805, I, 104) confróntese su descripción de su trato perceptual con las modalidades de la naturaleza (*Ibid.*, III, 136 ss.): "En un modo parecido por lo pasivo fui obediente como un laúd / que espera los toques del viento", como resultado de lo cual "tuve un mundo alrededor mío; era mío, propio, yo lo hice".

64 Sobre la historia de la *cámara obscura*, véase ERIKA VON ERHARDT-SIEBOLD "Algunas invenciones del período prerromántico", *Englische Studien*, LXVI (1931-2), pp. 347 ss.

* [*And what if all of animated nature*
*Be but organic harps diversely fram'd,*
*That tremble into thought, as o'er them sweeps*
*Plastic and vast, one intellectual breeze,*
*At once the Soul of each God of all?*]

65 "El Arpa Eolia", II, 44 ss. Sobre la intención de COLERIDGE de dar expresión al idealismo subjetivo de Berkeley en este pasaje, véase sus *Philosophical Lectures*, ed. Kathleen Coburn (Nueva York, 1949), p. 371; también *Letters*, ed. E. H. Coleridge, I, 211.

estupendas cualidades", aunque activas "relativamente a las porciones inferiores de su mecanismo" son, no obstante, "las pasivas esclavas de algún Poder más alto y más omnipotente. Este Poder es Dios"; y aquellos que han "sido armonizados por su propia voluntad... dan la más divina melodía cuando el hálito del ser universal sopla sobre su cordaje" [66].

Numerosos autores románticos luego, en prosa o en verso, pintaron habitualmente la mente en la percepción, así como la mente en la composición, a veces con idénticas analogías de proyección en los elementos de fuera o de reciprocidad con ellos. Usualmente, en esas metáforas de la mente que percibe, la frontera entre lo dado y lo recibido es escurridiza, de modo que ha de fijarse lo mejor que uno pueda según sea el contexto en cada caso. A veces, como en la formulación de Coleridge de "la coalescencia de sujeto y objeto" en el acto de conocimiento, no hay, ni puede haber, ningún intento de diferenciar la adición mental de lo dado, pues como en la filosofía de Schelling, de la que Coleridge tomó esos términos, nuestro conocimiento se limita al producto de la amalgama preceptual, no llegando a las materias primas. En otros ejemplos —como en la expresión de su estado de ánimo en Cambridge, de Wordsworth—,

> Tenía un mundo sobre mí; era mío, propio,
> yo lo hice; pues él sólo vivía para mí,
> y para el Dios que miraba dentro de mi mente —* [67].

[66] "Ensayo sobre el cristianismo" (1815), *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 90-91. Más tarde, en sus notas marginales a la *Crítica de la razón pura* de KANT, Coleridge declararía: "La mente no se parece a una arpa eolia... sino, más bien, en la medida en que se trate de objetos, a un violín u otro instrumento de pocas cuerdas, pero de amplio registro, tocada por un músico de genio" (HENRI NIDEKER, *Notes marginales de S. T. Coleridge*, en *Revue de littérature comparée*, VII, 1927, 529). Véase también *Biographia*, I, 81.

* [*I had a world about me; 'twas my own,*
*I made it; for it only liv'd to me,*
*And to the God who look'd into my mind* —.]

[67] *El preludio* (1805), III, 142 ss. El subjetivismo llevado al extremo, presentado como una doctrina filosófica, es bastante común entre los alemanes seguidores de Fichte. Así, TIECK escribe en *William Lovell* (1795):

*"Freilich kann alles, was ich ausser mir wahrzunehmen glaube, nur in mir selbst existieren." "Die Wesen sind, weil wir sie dachten." "Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht, die Tugend ist, nur, weil ich sie gedacht."* [Ciertamente todo cuanto creo percibir fuera de mí sólo puede existir dentro de mí mismo. Los seres son porque los hemos pensado. La luz de mi fuero





hay la sugestión de una especie de absolutismo fichteano, en el que todos los objetos se resuelven en un producto del Ego. Pero en la mayoría de los pasajes la implicación supone que el contenido de la percepción es el producto combinado de los datos externos y de la mente; y a veces nos está permitido, muy primariamente, señalar diversas posiciones de la línea entre lo interno y lo externo así como sus avances y retrocesos en los diferentes contextos poéticos:

1) En el temprano pasaje de Wordsworth de "la Abadía de Tintern",

> Todo el poderoso mundo
> del ojo y el oído, a la vez lo que a medias crean
> y lo que perciben *,

los elementos creados en el acto de la percepción pueden muy bien no ser más que las cualidades secundarias de los sentidos de Locke. El propio Wordsworth llama nuestra atención en una nota sobre la fuente de este pasaje en los *Pensamientos nocturnos*, de Young. Nuestros sentidos, había dicho Young,

> dan sabor a los frutos; y armonía a los bosquecillos;
> sus radiantes rayos al oro y el brillante fuego del oro...
> Nuestros sentidos, como nuestra razón, son divinos
> y a medias crean el maravilloso mundo que ellos ven.
> Si no fuera por el poderoso, mágico hechizo de los órganos,
> la Tierra sería un rudo, descolorido caos todavía.
> Los objetos son la ocasión, nuestra la hazaña... **.
> El hombre hace la imagen sin par, el hombre admira... [68].

íntimo irradia hacia la noche oscura. La virtud existe tan sólo porque la he pensado.]

Véase, JENISCH, *Entfaltung des Subjektivismus* [Desarrollo del Subjetivismo], pp. 119-21.

* [*All the mighty world*
*Of eye, and ear,—both what they halft create,*
*And what perceive.*]

** [*Give taste to fruits; and harmony to groves;*
*Their radiant beams to gold, and gold's bright fire...*
*Our senses, as our reason, are divine*
*And half create the wondrous world they see.*
*But for the magic organ's powerful charm*
*Earth were a rude, uncolour'd chaos still.*
*Objects are th'occassion; ours th'exploit...*
*Man makes the matchless image, man admires...*]

[68] "Sexta noche" (1744), II, 423 ss.

La referencia a las cualidades secundarias como constituyendo la adición de la mente a la percepción es aquí inconfundible, y llama al primer plano un interesante aspecto de la tradición lockeana. Pues aunque Locke había dicho que en la adquisición de las ideas simples de los sentidos, la mente, como un espejo, es pasivamente receptiva, había dado otro paso adelante haciendo un nuevo distingo. Algunas ideas simples son 'semejanzas' de cualidades primarias que están en las cosas mismas; pero las ideas simples de las cualidades secundarias, tales como los colores, sonidos, olores, gustos, no tienen su contraparte en ningún cuerpo exterior. En el dualismo de Locke, pues, tenemos la visión de que nuestra percepción del mundo sensible consiste en parte de elementos que son simplemente "ideas en la mente" sin "parecido con nada existente fuera" [69]. Locke, por consiguiente, implícitamente daba su parte de socio a la mente en la percepción sensorial; lo que Young hizo fué convertir esto en una asociación activa en el 'dar', el 'hacer' y la 'creación'. En esta simple sustitución metafórica, encontramos al sensualismo de Locke en proceso de convertirse él mismo en lo que a menudo era considerado su opuesto epistemológico.

2) Cierto número de pasajes implica que los objetos, en posesión de su pleno repertorio de cualidades sensoriales primarias y secundarias son dados desde fuera y que el observador contribuye a la percepción con sus tonos sentimentales y sus cualidades estéticas —o por lo menos con cualquier sentido de belleza o significancia en la escena visible especialmente rico, intenso o profundo. Es la "luz auxiliar" que vino de la mente de Wordsworth "sobre el sol poniente dándole nuevo esplendor" y que realzó el canto de los pájaros y el murmullo de las fuentes [70]. En el muy conocido texto sobre "las marcas del tiempo", cuando Wordsworth volvía a visitar el escenario del "bienaventurado tiempo del primer amor" cayó sobre él

> el licor espirituoso del placer y el relámpago dorado de la juventud
> ¿y pensáis vosotros en irradiación más divina

[69] *Ensayo sobre el entendimiento humano*, I, 168-79 (II, viii, 7, 15, 23). Véase en el *Spectator* de ADDISON nº 413 (una especie de casa a medio camino entre las formulaciones de Locke y de Young); AKENSIDE, *Pleasures of Imagination* (ed. 1744), II, 458-61, 489-514; y las citas en MARJORIE NICOLSON, *Newton Demands the Muse* [Newton pide la Musa] (Princeton, 1946), 144-64.

[70] *El preludio* (1805), II, 362 ss.





> que la de esas remembranzas y de la fuerza
> que dejan tras sí?
> ...esto sentí
> que de ti mismo es lo que tú debes dar
> y que otra cosa nunca podrás recibir * [71].

La imagen de la mente como proyectora de cualidades estéticas u otras emotivas había sido anticipada por algunos escritores ingleses del siglo XVIII, y fue otra manifestación de la tendencia indígena hacia el concepto de la percepción creadora que se desarrolló dentro de los confines de la tradición empírica inglesa. Así, Hume comparó los vicios y las virtudes "a los sonidos, colores, calor y frío, que según la moderna filosofía no son cualidades que estén en los objetos sino percepciones que están en la mente..." [72]. Así también con la belleza, que no es (en el ejemplo de una figura geométrica) "una cualidad del círculo... Es sólo el efecto que aquella figura produce sobre la mente". Y luego Hume se desliza sobre las figuraciones alternativas de una lámpara proyectora, de la producción y hasta de la creación:

> De tal modo las fronteras y oficios distintos de la razón y el gusto son fácilmente fijados... La una descubre los objetos como ellos se presentan realmente en la naturaleza, sin adición ni disminución: el otro tiene una facultad productiva y dorando o tiñendo todos los objetos naturales con los colores que les presta el sentimiento interno, erige, en cierto modo una nueva creación [73].

Las formulaciones acerca de la mente como proyectora de cualidades estéticas son particularmente comunes entre aquellos teóricos del siglo XVIII que infundieron a su Locke un cierto tinte de neopla-

* [*The spirit of pleasure and youth's golden gleam;*
*And think ye not with radiance more divine*
*From these remembrances, and from the power*
*They left behind?*
*...this I feel,*
*That from thyself it is that thou must give*
*Else never canst receive.*]

[71] *Ibid.*, XI, 323-34.

[72] *Treatise of Human Nature* (Tratado de la naturaleza humana), ed. L. A. Selby-Bigge (Oxford, 1896), p. 469 (III, i, i).

[73] *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (Investigación sobre los principios de la moral), en *Essays, Moral, Political and Literary*, II, 263-5. Cf. DAVID HARTLEY, *Observations on Man* (Observaciones sobre el hombre) (6ª ed., Londres, 1834), pp. 231-2 (III, iii, Prop. LXXXIX).

tonismo. Así Akenside exclamaba, a modo de eco de la metáfora favorita de Plotino:

> La mente, la mente sola (dan testimonio la tierra y el cielo)
> las fuentes vivas en sí contiene
> de lo bello y lo sublime *,

aunque, en una edición posterior de los *Placeres de la imaginación*, prudentemente sustituye "la mente, la mente sola" por "Él, Dios el Altísimo" como manantial de las fuentes estéticas [74].

3) Más frecuentemente, empero, la mente es imaginada por los poetas románticos como proyectora de vida, fisonomía y pasión en el universo. La mera postulación de un universo animado no era novedad; el Dios ubicuo de Isaac Newton, que constituía la duración y el espacio y sostenía con su presencia las leyes del movimiento y la gravitación, el alma del mundo de los antiguos estoicos y platonistas, a menudo se encuentran morando juntos, amigablemente, en la poesía de la naturaleza del siglo XVIII. Lo que es distintivo en la poesía de Wordsworth y Coleridge no es la atribución de vida y alma a la naturaleza, sino la repetida formulación de esta vida exterior como una contribución de la vida y el alma del hombre que la observa o como en constante interacción recíproca con ella. Este mismo tópico estuvo también en el centro de la teoría literaria de esos autores, donde vuelve repetidamente en sus disquisiciones sobre el asunto de la poesía, sus análisis del proceso imaginativo y sus debates sobre la dicción poética y la legitimidad de la personificación y las figuras del lenguaje con ella emparentadas.

* [*Mind, mind, alone (bear witness, earth and heaven!)*
*The living fountains in itself contains*
*Of beauteous and sublime.*]

74 (Ed. 1744) I, 481 ss.; (ed. 1757) I, 563 ss. WILLIAM DUFF, *Essay on Original Genius*, p. 67, describe "la fuerza transformadora de la Imaginación, cuyos rayos iluminan los objetos que contemplamos... La Imaginación, arrobada con la contemplación de ellos, se enamora de su propia creación". Archibald Alison, en una obra escrita en 1790, para demostrar que "las cualidades de la materia son en sí mismas incapaces de producir emoción", pero que son percibidas como bellas o sublimes mediante un proceso de asociación, piensa que su doctrina, sin embargo, coincide con "una *doctrina* que parece haber distinguido a la escuela *platónica*... de que la materia no es bella en sí misma sino que deriva su belleza de la expresión de la *mente*" (*Essays on the nature and Principles of Taste* [Ensayos sobre la naturaleza y principios del gusto], Boston, 1812, pp. 106, 417-18).







La razón para esta común preocupación de la filosofía de la naturaleza y del arte de comienzos del siglo XIX no es difícil de encontrar. Fue parte esencial del intento de revitalizar el universo material y mecánico que había emergido de la filosofía de Descartes y Hobbes, y que había sido dramatizado por las teorías de Hartley y los mecanicistas franceses de finales del siglo XVIII. Fue, al mismo tiempo, un intento de sobreponerse al sentido de alineación del hombre del mundo, salvando el corte entre sujeto y objeto, entre el mundo vital, ajustado a finalidad y valioso de nuestra experiencia íntima, y el postulado mundo muerto de la extensión, la cantidad y el movimiento. Demostrar que el hombre comparte su vida propia con la naturaleza era reanimar el universo muerto de los materialistas, y al mismo tiempo vincular de nuevo lo más eficazmente el hombre con su medio.

El objetivo persistente de la filosofía formal de Coleridge procuraba sustituir por "la vida y la inteligencia... la filosofía del mecanismo, que en todo aquello que es más digno del intelecto humano, vocifera: ¡*Muerte!*". Y la vida transfundida en el movimiento mecánico del universo es una con la vida en el hombre: en la naturaleza, escribió en 1802, "todo tiene una vida propia y... nosotros somos todos la *Vida Única*" [75]. Una idea similar constituye el *leitmotiv* del *Preludio* de Wordsworth. En un pasaje crucial, por ejemplo, Wordsworth describe cómo el niño en brazos de su madre, viendo el mundo 'irradiado' por un sentido de su amor, llega a sentirse en su hogar en el universo.

> No un desterrado él, desconcertado y humillado:
> a lo largo de sus venas de niño se entrefunden
> la gravitación y el vínculo filial
> de la naturaleza que lo liga con el mundo *.

Pero se logra más que el simple vínculo de sentimiento; el niño se convierte en integrante del mundo externo por el más fuerte de todos los vínculos, a través de su participación en la creación misma y comparte así con él los atributos de su propio ser. A través de las facultades de los sentidos la mente crea:

75 A. WORDSWORTH, 30 de mayo de 1815, *Letters*, II, 648-9; a W. SOTHEBY, 10 de septiembre de 1802, *ibid.*, I, 403-4.

* [*No outcast he, bewildered and depressed:*
*Along his infant veins are interfused*
*The gravitation and the filial bond*
*Of nature that connect him with the world.*]

creadora y receptora a la vez,
no obrando sino en alianza con las obras
que ella contempla [76].

La culminación de este proceso de aquerenciamiento le llegó en su decimoséptimo año, cuando, por un proceso que él opone a la "labor analítica", encontró no sólo sus sentidos y sentimientos sino su vida unidos a una omnipenetrante vida en la naturaleza, y con bienaventuranza inefable

...tuvo el sentimiento del Ser esparcido
sobre todo lo que se mueve y todo lo que parece quieto *.

Esta experiencia de una única vida, dentro de nosotros y afuera, cancela la división entre lo animado y lo inanimado, entre sujeto y objeto, y últimamente hasta entre objeto y objeto, en ese culminante *todo-es-uno* del estado de trance místico,

entonces, cuando el oído de la carne
subyugado por el humildísimo preludio de aquel esfuerzo
olvidó sus funciones y durmió imperturbado [77].

76 [*Creator and receiver both,*
*Working but in alliance with the works*
*Which it beholds.*]
*El preludio* (ed. 1850) II, 232-60.

* [...*felt the sentiment of Being spread*
*O'er all that moves and all that seemeth still.*]

77 [*then, when the fleshly ear,*
*O'ercome by humblest prelude of that strain,*
*Forgot her functions, and slept undisturbed.*]
*Ibid.*, II, 382-418. Cf. *ibid.* (ed. 1805) VIII, 622-30; y véase STALLKNECHT, *Strange Seas of Thought*, cap. III. Resulta indicado considerar aquí la extraordinaria importancia que otros poetas románticos, tanto como Coleridge y Wordsworth, concedían a la experiencia de *Einfühlung*, o pérdida de la distinción entre el yo y el escenario exterior. Por ejemplo, SHELLEY, "Sobre la vida", *Literary and Philosophical Criticism*, p. 56: "Los que están sujetos al estado llamado *rêverie*, sienten como si su naturaleza se disolviera en el universo circundante o como si el universo circundante fuera absorbido en el propio ser. Ellos tienen conciencia de esa indistinción". Y BYRON, *Child Harold's Pilgrimage* [La peregrinación del niño Haroldo], III, lxxii: "No vivo en mí sino que me convierto en / porción de lo que me rodea"; "el alma puede escapar / y con el cielo, el pico y la llanura palpitante / del Océano, o las estrellas se mezcla y no en vano". Y en otro pasaje del mismo poema, IV, clxxviii: "Me sustraigo / de todo lo que yo pueda ser o haya sido antes, / para mezclarme en el Universo". Keats era excepcional en que se sentía identificado más bien con cosas individuales como un gorrión o una persona que con el paisaje total; véase los conocidísimos pasajes en sus *Cartas*, ed. M. B. Forman (3ª ed., Oxford, 1948), pp. 69, 227-8, 241.





Wordsworth se refiere aquí a su parentesco con la naturaleza en términos de "vínculos filiales"; debemos agregar el notable pasaje de la conclusión del primer libro de *El recluso*, en el que reemplaza por metáforas conyugales las familiares. Aquella gran empresa, entendida como la coronación de su carrera poética, él lo anuncia en términos inconfundibles, ha de ser poesía de bodas (*spousal verse*) — un prodigioso *prothalamion* que celebra el matrimonio de la mente y la naturaleza, la consumación del matrimonio y la consiguiente creación (¿o procreación?) de un mundo perceptual viviente. "Paraíso, elíseos bosquecillos, campos afortunados",

el intelecto discernidor del Hombre
cuando maridado con este espléndido universo
en amor y santa pasión, encontrará que ellos son
un simple producto del día común.
—Yo, largamente, antes que la bendita hora llegue,
cantaría, en solitaria paz, la poesía de bodas
de esta gran consumación; —y con palabras
que hablen nada más que de lo que nosotros somos,
levantaría yo al sensual de su sueño
de Muerte, y ganaría al vano y al ocioso
a nobles arrebatos; mientras mi voz proclame
cuán exquisitamente la Mente individual
(y quizá no menos las capacidades progresivas
de la especie toda) al Mundo externo
es adecuada: —y cuán exquisitamente también—
tema éste del que sólo muy poco se ha oído entre los hombres—
el Mundo externo es adecuado a la Mente;
y la creación (con ningún nombre más bajo
puede ser llamada) que ellos con combinado vigor
consuma: éste es nuestro alto argumento [78].

78 [*the discerning intellect of Man,*
*When wedded to this goodly universe*
*In love and holy passion, shall find these*
*A simple produce of the common day.*
*—I, long before the blissful hour arrives,*
*Would chant, in lonely peace, the spousal verse*
*Of this great consummation: —and, by words*
*Which speak of nothing more than what we are,*
*Would I arouse the sensual from their sleep*
*Of Death, and win the vacant and the vain*
*To noble raptures; while my voice proclaims*
*How exquisitely the individual Mind*
*(And the progressive powers perhaps no less*
*Of the whole species) to the external World*
*Is fitted: —and how exquisitely, too—*
*Theme this but little heard of among men—*

Dos de los más grandes y representativos poemas de comienzos del siglo XIX, las *Alusiones de la inmortalidad* de Wordsworth y *Aflicción* de Coleridge, giran en torno del distingo entre los datos y lo añadido en la experiencia de los sentidos. En ambos poemas el tema concierne al cambio ostensible en los objetos de los sentidos y está desarrollado en términos de esquemas mentales que comparan la mente con algo que es a la vez proyector y capaz de recibir de vuelta el producto refundido con lo que ella da y con lo que le es dado. La *oda* de Wordsworth emplea, con deslumbrante éxito, las familiares metáforas ópticas de la luz y de los objetos radiantes —lámparas y estrellas—. Su problema es el de la pérdida de la 'luz celestial' y la 'gloria' de los prados, bosquecillos y arroyos. La solución va implícita en la figura (no poco común, como se sabe, en los teólogos neoplatónicos) del alma como la 'estrella de nuestra vida', que lleva a rastras nubes de gloria al levantarse, pero gradualmente, en el ocaso de la vida, se diluye "en la luz del día común", aunque dejando detrás reminiscencias que "son, todavía la luz-fuente de todo nuestro día" [79]. Pero si la madurez tiene su pérdida de "esplendor en la hierba, de gloria en la flor", tiene sus ganancias compensatorias, y la mente, aunque sedienta, conserva su poder de radiante toma y daca con el mundo externo:

> Las nubes que se reúnen junto al sol poniente
> toman su sobrio colorido de un ojo
> que ha velado sobre la mortalidad del hombre*.

*The external World is fitted to the Mind;*
*And the creation (by no lower name*
*Can it be called) which they with blended might*
*Accomplish: —this is our high argument.*]

Incluido en el Prefacio a *La excursión* (1814), II, 47-71. La analogía apenas encubierta en este pasaje, dicho sea de paso, presenta un interesante paralelo con la teoría cabalística y otras igualmente esotéricas sobre la generación sexual del universo.

[79] Culverwel, por ejemplo, une el concepto familiar de las estrellas de primer orden como existencias angélicas con la figura de las fuentes de luz: El Creador "llenó la parte *más alta* del *Mundo* con aquellas Estrellas de *primera Magnitud*, quiero decir, aquellos *Orientes* y *Seres Angélicos* que moran tan cerca de la *fuente de la Luz*, y continuamente beben en los *rayos* de la *Gloria*..." (*The Cambridge Platonists*, ed. Campagnac, p. 283).

* [*The clouds that gather round the setting sun*
*Do take a sober coloring from an eye*
*That hath kept watch o'er man's mortality.*]





*Aflicción*, de Coleridge, por el otro lado, recuerda no sólo la alteración sino la entera pérdida de fuerza de acción recíproca de la mente, que le deja una muerte en vida como pasivo receptor de la inanimada escena visible. En la tercera y cuarta estrofas, en las que Coleridge cinco veces vuelve sobre la dependencia de la vida de la naturaleza con relación a la vida interior del hombre recorre el diapasón todo de las metáforas en pro de la mente activa y contributiva, algunas familiares, otras aparentemente de su invención. La mente es una fuente, un manantial de luz, la generadora de una nube que lleva consigo la lluvia dadora de vida, una voz musical como la del arpa eólica cuyo eco se mezcla con los sonidos de origen externo; hasta hay la sugestión de una boda wordsworthiana con la naturaleza. Y la quinta estrofa, que propone la "alegría" como la indispensable condición interna para la 'emanación' y retorno de la vida, muy sutilmente recapitula todas esas figuras, óptica, acústica, meteorológica y marital:

> ¡Alegría, Señora! es el soplo y la fuerza
> que maridando la Naturaleza con nosotros, nos da en dote
> una nueva Tierra y un nuevo Cielo,
> nunca soñados por el sensual y el orgulloso—
> Alegría es la suave voz, Alegría la luminosa nube—
> En nosotros mismos nos regocijamos!
> y de allí fluyen todos esos hechizos del oído o la vista,
> todas las melodías, ecos de esa voz,
> todos los colores, tinturas de esa luz*.

Pero no es sino al arribar a la solución de la estrofa final, cuando Coleridge ruega que aquella señora a quien el poema va dirigido puede conservar el poder que él ha perdido, que se llega a la metáfora que corona el torbellino. La figura implica un intercambio de vida, incesante y circular, entre el alma y la naturaleza en el que es imposible distinguir qué es lo dado y qué lo recibido:

* [*Joy, Lady! is the spirit and the power,*
*Wich, wedding Nature to us, give in dower*
*A new Earth and new Heaven,*
*Undreamt of by the sensual and the proud—*
*Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud—*
*We in ourselves rejoice!*
*And thence flows all that charms or ear or sight,*
*All melodies the echoes of that voice,*
*All colours a suffusion from that light.*]

Para ella pueden vivir todas las cosas, de polo a polo,
su vida, el arremolinarse de su viviente alma **.

Esta versión de la mente que percibe como proyectando vida y pasión en el mundo que ella aprehende, es la que más se aproxima a las formulaciones concurrentes de la mente activa en las más altas composiciones poéticas —como Coleridge lo implica cuando dice, en *Aflicción,* que el fracaso de su poder de proyectar "la pasión y la vida" señala también el fracaso de sus "espíritus geniales" y su "espíritu modelador de la imaginación". "Podemos, pues, decir a modo de resumen, que en la teoría de Coleridge (parcial, aunque no consecuentemente emparejada por la de Wordsworth) el acto de percepción primario y ya creador nos da "el frío mundo inanimado" de la multitud siempre ansiosa. Éste coincide, en grueso, con el mundo inerte de ambos: la filosofía empírica y el sentido común, que es percibido sólo en la medida en que sirve a nuestros intereses y designios prácticos. Este mundo incluye la prímula amarilla de Peter Bell, pero nada más; los narcisos puestos en movimiento por la brisa, pero ni cantando ni bailando; la luna radiante en un cielo despejado —siempre con la condición de que no sea la luna sino el poeta quien "mira en torno suyo con deleite cuando el cielo está despejado". El subsiguiente y más elevado acto de re-creación, entre sus otras funciones, al proyectar pasión y vida propias, transforma el frío mundo inanimado en un mundo cálido, unido a la vida del hombre, y por ese acto mismo convierte lo que era materia de hecho, histórico, real, en materia de poesía —y, según la concepción de Coleridge—, en la más alta poesía, porque es el producto de la 'imaginación secundaria'.

No debemos dejar el tema de los análogos románticos de la mente sin citar uno que fue el favorito de Coleridge, y destinado a alterar más drásticamente las concepciones de la mente, el arte y el universo, que todo el aparato de lámparas, fuentes y arpas eolias de los que nos hemos ocupado hasta aquí. Éste fue el arquetipo (potencialmente presente en la figura de las "semillas de la mente" de los platonistas) que representa la mente no como un objeto o artefacto físicos, sino como una planta viviente, que va creciendo dentro de su percepción. Al mecanicismo mental, Coleridge a menudo, y explícitamente, opone el concepto de vida y crecimiento. En un pa-

** [*To her may all things live, from pole to pole,*
*Their life the eddying of her living soul!*]





saje capital de *El manual del estadista,* Coleridge descubre correspondencias y símbolos de las más elevadas facultades del hombre en el crecimiento de una planta y su capacidad de asimilar elementos externos a los que su respiración ya ha hecho su contribución. Mirando una planta en un prado florido, dice, "yo siento un temor respetuoso, como si estuviera ante mis ojos el mismo poder que tiene la razón; el mismo poder en una dignidad inferior, y, por consiguiente, un símbolo asentado en la verdad de las cosas".

¡Mirad!, con el sol que se levanta ella comienza su vida externa y entra en abierta comunión con todos los elementos, a la vez asimilándolos a sí misma y unos a otros. Al mismo tiempo echa sus raíces y despliega sus hojas, absorbe y respira, exhala su vapor refrescante y su fina fragancia y respira un soplo reparador, a la vez alimento y tono de la atmósfera, en la atmósfera que la alimenta. ¡Mirad!, cómo devuelve al toque de la luz un aire emparentado con la luz, y todavía con la misma pulsación efectúa su propio secreto crecimiento, sosegadamente, contrayéndose para fijar lo que expandiéndose ella ha refinado [80].

En cualquier período la teoría de la mente y la teoría del arte tienden a estar integralmente vinculadas y a girar sobre analogías similares, explícitas o encubiertas. Expuesto el asunto esquemáticamente: para el crítico representativo del siglo XVIII, la mente que percibe es un reflector del mundo externo; el proceso inventivo consistía en una re-ensambladura de 'ideas', que eran, literalmente, imágenes o duplicados de sensaciones; y la obra de arte resultante era ella misma comparable a un espejo que presenta una imagen de la vida escogida y ordenada. Al reemplazar aquélla por una mente proyectora y creadora, diversos críticos románticos invirtieron la orientación básica de toda la filosofía estética. Considérese ahora las ulteriores posibilidades innovadoras en la planta-arquetipo de Coleridge. A través de esta perspectiva, Coleridge vio la mente como en crecimiento dentro de sus percepciones, concibió la actividad de la imaginación poética como diferente de este proceso asimilativo, vital y autodeterminante, en grado antes que en especie; y de tal modo fue capaz de encarar la producción del genio artístico como algo que muestra el modo de desarrollo y las relaciones internas de un todo orgánico. Pero es éste un tema para un próximo capítulo.

80 *Lay Sermons* (Sermones laicos), ed. Derwent Coleridge (3ª ed., Londres, 1852), pp. 75-7. Coleridge añadió en una nota que este pasaje "podría servir apropiadamente de conclusión a una disquisición sobre el espíritu... sin referencia a ningún dogma teológico..."

CAPÍTULO IV

# EL DESARROLLO DE LA TEORÍA EXPRESIVA DE LA POESÍA Y EL ARTE

> Tras un profundo silencio, él empezó explicando su designio. Caballeros, dice, la presente pieza no es uno de vuestros comunes poemas épicos..., no hay ninguno de vuestros Turnus o Didos en él; es una descripción heroica de la naturaleza. Yo sólo os pido que procuréis poner vuestras almas al unísono con la mía, y oír con el mismo entusiasmo con que yo he escrito... Pues debéis saber, caballeros, que yo mismo soy el héroe.
>
> OLIVER GOLDSMITH, *Cartas de un ciudadano del mundo.*

Generalizar con respecto a un amplio y complejo movimiento intelectual es, casi inevitablemente, exponer simplificaciones cómodas, que han de ser objeto de restricciones seguidamente. He destacado la novedad de la crítica de comienzos del siglo XIX en su contraste con las tendencias de la teoría del arte durante los dos mil años precedentes. Aunque los patrones característicos de la teoría romántica eran nuevos, muchas de sus partes constituyentes pueden encontrarse, diversamente desarrolladas, en escritores anteriores. Desplazando el foco y escogiendo los ejemplos, podemos fácilmente mostrar que esa estética romántica no era menos un ejemplo de continuidad que de revolución en la historia intelectual. En el curso del siglo XVIII algunos elementos de la poética tradicional fueron atenuados o dejados de lado, mientras otros eran ampliados y diversamente enriquecidos; ideas que habían sido centrales se tornan marginales e ideas marginales se convierten en centrales; nuevos





términos y distingos fueron introducidos; hasta que, por etapas graduales, se produjo un vuelco en la orientación prevaleciente del pensar estético. Una explicación sumaria de este proceso, en Inglaterra y Alemania, ha de ayudar a esclarecer lo que es heredado y lo que es distintivo en la terminología y los métodos de muchas teorías románticas que giran sobre el concepto de que la poesía es la expresión del sentimiento, o del espíritu humano, o de un estado apasionado de la mente y la imaginación. Para comodidad de la exposición, procederé ajustándome a los tópicos, dando como separados y continuos desarrollos que, en realidad, fueron concomitantes e interdependientes.

## 1. SI VIS ME FLERE...

Dentro de su designio pragmático, la antigua teoría retórica incorporó cierto número de elementos que, en línea descendente directa, nos conducen a componentes centrales de la teoría romántica: la atención, por ejemplo, a la 'naturaleza' o capacidad innata en el orador y el poeta, y en adición, arte y habilidad adquiridos; la tendencia a concebir la invención, disposición y expresión del material como fuerzas y procesos mentales, y no sólo como patente manipulación de palabras; y el común supuesto de que ocurrencias irracionales o inexplicables, tales como la inspiración, la divina locura o afortunadas gracias, son condiciones indispensables de la más elevada expresión. Lo que es particularmente digno de nota, para nuestro propósito del momento, es la insistencia que los retóricos habían puesto siempre en el papel de las emociones en el arte de la persuasión. Aristóteles decía que excitar las emociones de los oyentes es uno de los tres modos de lograr la persuasión. Cicerón definía los tres propósitos del orador: "bienquistarse, informar y conmover al auditorio", y agregaba que el orador mismo debe lograr un cierto estado de excitación si ha de evocar emociones en sus oyentes, pues "ninguna mente es tan susceptible al poder de la elocuencia como para ponerse en llamas, a menos que el orador, cuando a él se acerca, esté él mismo en llamas"[1]. A la finalidad de persuadir, Horacio sustituyó la del placer o el provecho, y transfirió el concepto de la exhibición y evocación del sentimiento, de la retórica a la poética:

[1] ARISTÓTELES, *Retórica*, I, i, 1356 a; CICERÓN, *De oratore*, II, xxviii, xlv.

No es suficiente que los poemas sean hermosos; sean dulces y lleven [el ánimo del oyente a donde deseen.
...Si quieres que yo llore, has de mostrarte triste primero tú mis- [mo...*[2].

"Si quieres que llore, tú debes el primero mostrarte triste" —en torno de esa máxima, a menudo amalgamada (especialmente cuando se trataba de la tragedia) con la explicación de Aristóteles de la evocación y purgación, de la piedad y el terror, giró mucha disquisición neoclásica sobre el elemento emotivo en el arte poético. La aserción de que los críticos del siglo XVIII leían sólo a la luz de la razón es una gruesa calumnia. Los lectores de ninguna época han pedido más emoción, o más violenta, de la poesía, y no sólo los sentimentalistas sino también los lectores más juiciosos. La alabanza de Shakespeare por Johnson:

Sus poderosos golpes presididos por la verdad, impresionaban
y la pasión irresistida, atormentaba el pecho **.

no es vacía declamación, como la intensidad de la reacción ante *Hamlet* o las escenas finales de *Lear* y *Otelo* lo demuestra. Y, al menos en las formas líricas, la exitosa evocación del sentimiento en el lector, se sostenía, era un legado de igual estado anterior en el poeta. En el poema de Cowley sobre la muerte de Hervey, dice Johnson:

Hay mucha alabanza, pero poca pasión... Cuando desea hacernos [llorar, olvida llorar él mismo [3].

* [*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto*
*Et quocumque volent animum auditoris agunto.*
*...Si vis me flere, dolendum est*
*Primum ipsi tibi.*]

[2] *Ars poetica*, II, 99-103. ARISTÓTELES (*Poética*, XVII, 1455 a) había ya aconsejado a los poetas en tareas desempeñar los papeles y sentir las emociones de sus personajes a fin de representarlos más convincentemente. Quintiliano, que conoció el *Arte poética* de Horacio, decía que "el principal requisito para mover el sentimiento de los otros es... que nosotros mismos estemos conmovidos" (*Institutas*, III, v, 2; VI, ii, 25-7). En el siglo XVI, Minturno explícitamente añadió el "conmover" al placer y la enseñanza como fines de la poesía que mencionaba Horacio.

** [*His powerful strokes presiding Truth impressed*
*And unresisted passion stormed the breast.*]

[3] "Prólogo en la apertura del Teatro Real Drury Lane", II, 7-8; "Vida de Cowley", en *Lives of Poets* (ed. Hill), I, 36-7.





En la interpretación neoclásica típica, sin embargo, la espontánea marejada de sentimiento en el poeta no se consideraba indispensable condición originante de poesía. El poeta, se indicaba, cultiva un estado apropiado de sentimiento en sí mismo como uno de los diversos medios artificiosos a los que recurre para impresionar a sus lectores. Para esa doctrina, según Boileau la exponía, es necesario que la pasión "se dirija al corazón, lo enardezca y lo conmueva" [*cherche le cœur, l'échauffe et le remue*].

El secreto consiste, en primer lugar, en agradar y emocionar;
Inventad recursos que puedan atraerme *.

Y para este fin el poeta era inducido a atribuirse los sentimientos que deseaba evocar y provocar: "Para arrancarme lágrimas, es preciso que tu llores" [*Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez*] [4].

El principio entró también en el concepto romántico de que el sentimiento es la esencia de la poesía; pero el modo en que Carlyle empleó el dicho horaciano revela la inversión en el acento y el reemplazo de la artesanía por la espontaneidad. La excelencia de Burns, dice Carlyle, es "su *sinceridad*":

La pasión que se desarrolla ante nosotros ha ardido en un corazón viviente... Él profiere lo que está en él, no por ningún llamado exterior de vanidad o interés, sino porque su corazón está demasiado cargado para callar... Éste es el gran secreto para encontrar lectores y conservarlos: que aquel que quiere conmover y convencer a los otros, esté antes convencido y conmovido él mismo. La regla de Horacio, *Si vis me flere*, es aplicable en un sentido más amplio que el literal [5].

## 2. LONGINO Y LOS LONGINIANOS.

Algo aproximado al desplazamiento, en el siglo XIX, del auditorio por el autor como término focal de referencia, puede encontrarse en un retórico clásico, Longino, ejemplo y fuente de muchos

* [*Le secret est d'abord de plaire et de toucher;*
*Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.*]

[4] *L'Art poétique*, III, ii, 15-16, 25-6, 142. Cf. DRYDEN, "Poesía heroica y licencia poética", *Essays*, ed. Kerr, I, 185-6: "*Si vis me flere dolendum est primum tibi;* el poeta debe penetrarse de la pasión que se empeña en representar."

[5] "Burns" (1828), *Works*, XXVI, 267-8.

elementos característicos de la teoría romántica. Su tratado, por cierto, no tenía por tema específico la poesía, ni ningún poema considerado en su integridad, sino la calidad única de 'lo sublime', esa excelencia cardinal de la que "los más grandes poetas y escritores han derivado su eminencia". Su búsqueda de esa cualidad corta a traviesa los distingos convencionales del discurso así como las fronteras entre verso y prosa; la sublimidad se puede encontrar en Homero, Demóstenes, Platón, el Libro del Génesis, una lírica de amor de Safo. De las cinco fuentes de lo sublime, las dos primeras —"la capacidad de formarse grandes concepciones" y "la vehemente e inspirada pasión— son cosa de genio innato, por oposición a las otras tres —el lenguaje figurado, la dicción noble y la composición elevada— que constituyen más el resultado del arte. De estos cinco, los elementos nativos e instintivos juegan el papel más importante; y, si es menester optar, las grandes producciones del genio natural, no exentas de defectos, deben ser preferidas a esa impecable mediocridad que puede lograrse con sólo el arte. Por sobre todo, las emociones son lo más importante entre las fuentes de la sublimidad, pues "yo afirmaría confiadamente que no hay tono tan sublime como el de la genuina pasión, en su lugar adecuado, cuando estalla en una ráfaga salvaje de loco entusiasmo, como si llenara de frenesí las palabras del que habla" [6].

Una tendencia conspicua de Longino, por consiguiente, es la de remontarse de la calidad de una obra a su génesis en las fuerzas y estado de la mente, pensamiento y emociones de su autor. Más aún, aunque el lenguaje figurado es, en conjunto, cosa del arte, Longino atribuye el uso particularmente atrevido y frecuente de metáforas a la excitación de las pasiones en el que habla, desde que "está en la naturaleza de las pasiones, en su vehemente carrera... pedir giros atrevidos como enteramente indispensables". La quinta fuente de la sublimidad, la composición u ordenación de las palabras es también un "maravilloso instrumento de expresión sublime y de pasión"; y "mediante la combinación y variación de sus propios acentos busca introducir en las mentes de aquellos que están presentes la emoción que afecta al que habla..." [7]. En análisis final,

6 *Acerca de lo sublime*, trad. ing. Rhys Roberts, i, 3; viii, 1; xxxiii, 1; xxxvi, 4; viii, 4. Para un análisis de la estructura conceptual del tratado, véase ELDER OLSON, "La argumentación de Longino *Sobre lo sublime*", *Críticas and Criticism*, ed. R. S. Crane, pp. 232-59.

7 *Ibid.*, xxxii, 4; xxxix, 1-3.





por consiguiente, la suprema calidad de una obra resulta ser el reflejo de la calidad de su autor: "La sublimidad es el eco de una gran alma" [8].

En varios otros modos, Longino prefigura los que habían de llegar a ser temas y métodos familiares en la crítica romántica. Su confianza en el éxtasis en vez del análisis como criterio de excelencia, anticipaba la sustitución por el gusto y la sensibilidad del procedimiento analítico y judicial de la crítica anterior. Como veremos, la opinión de algunos críticos del siglo XIX, quienes sostienen que sólo los fragmentos intensos y necesariamente breves son la poesía quintaesenciada, tuvo su origen en el énfasis que pone Longino en los arrobamientos resultantes de las revelaciones fulmíneas, las imágenes perturbadoras y el atronador estallido de la pasión. Encontramos en él, además, el germen de una nueva manera de crítica aplicada, como lo reconocían los comentaristas del siglo XVIII cuando hablaron de Longino como "él mismo aquel gran Sublime que nos trajo"; es el ancestro espiritual del impresionismo crítico [9]. Basta sólo reemplazar por el término genérico 'poesía' el término cualitativo 'sublime' de Longino para que asimilemos mucho del *Peri Hupsous* [Acerca de lo sublime] al modelo romántico — aunque, extrañamente, el triunfo de su perspectiva sólo ocurrió cuando el propio Longino había perdido su anterior prestigio y era citado raramente por los que practicaban la crítica. La consonancia de su tratado con la familiar tradición romántica es la razón por la cual muchos estudiosos de la crítica de estos últimos tiempos que encuentran a Aristóteles esquemático, y a Horacio mundano, y a los retóricos triviales, sientan a Longino como estimulante y 'moderno'.

El pleno efecto del ejemplo crítico de Longino fue lento en mostrarse. Todo rastro del documento había desaparecido hasta que Robortello lo publicó en 1554; y aún después que la traducción de Boileau en 1674, a través de sus numerosas ediciones, lo había incorporado a la herencia general de la crítica clásica, los nuevos términos y máximas por largo tiempo siguieron siendo acomodados dentro de la escritura de la teoría mimética y pragmática sin afectar su designio principal. Pero aquellos primeros críticos que en razón

8 *Ibid.*, ix, 2.

9 Sobre los nuevos gustos estéticos desarrollados en el siglo XVIII bajo la égida de "lo sublime", véase SAMUEL H. MONK, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Nueva York, 1935).

de sus intereses literarios especiales emularon a Longino en lo de volverse hacia las capacidades mentales y emotivas del autor como las fuentes mayores de sus efectos poéticos, demostraron más adelante las posibilidades subversivas que había en las ideas longinianas.

John Dennis, el "Señor Tremendo Longino" de la farsa *Tres horas después del casamiento,* fue el primer inglés cuya teoría crítica mostró el impacto del *Peri Hupsous,* en lo fundamental más que en los detalles. Tal como se nos presenta en los ensayos escritos al cambiar de siglo, el esqueleto del sistema de Dennis es bastante tradicional. En *El adelanto y reforma de la poesía* (1701) define la poesía como "una imitación de la Naturaleza, mediante lenguaje abundante y patético" [10]. Esta imitación tiene el propósito de producir efectos en el lector; y en *Los fundamentos de la crítica en poesía,* escritos tres años más tarde, Dennis da un enunciado representativo de la armazón neoclásica de los puntos de mira de la crítica:

> Hemos dicho más arriba que como la Poesía es un arte, debe tener una cierta finalidad, y que debe haber medios que sean apropiados para lograr esa finalidad, los cuales medios por otro nombre se llaman reglas... La Poesía, pues, es un arte, por el cual el poeta excita la pasión (y por esa misma causa entretiene los sentidos) con miras a satisfacer y mejorar, a deleitar y reformar la mente... el [(fin)] subordinado es el placer y el final la enseñanza.

En su obstinada defensa de las reglas tradicionales fundadas en las presuntas necesidades del auditorio, Dennis es más conservador que muchos autores del siglo de Augusto, y su derivación de las reglas particulares es rígidamente silogística; así, por ejemplo: "puesto que el fin de la comedia es gustar, y esa finalidad ha de ser obtenida por el *ridiculum,* por consiguiente el *ridiculum* debe encontrarse esparcido en toda ella" [11].

Al desarrollar aquel elemento de su definición identifica el medio (que él llama "el instrumento") de la imitación como "un lenguaje abundante y patético", Dennis se explaya sobre los conceptos derivados de Longino, y eso pone algo de forzado en su armazón pragmática. La pasión es justificada, bastante adecuadamente, como un medio para conmover al lector, para el fin ulterior del placer y el fin último de la enseñanza. Pero en el tratamiento ulterior de Dennis, el elemento emocional se convierte en una parte del poema

[10] *The Critical Works of John Dennis,* I, 215.
[11] *Ibid.,* I, 336, 224.





no enderezada a otro fin. La pasión, dice, "es el distintivo de su verdadera naturaleza y carácter". Por consiguiente, pues —agrega, probablemente haciéndose eco del comentario de Milton en su *Carta sobre la educación*— "la Poesía es Poesía porque es más apasionada y sensual que la prosa" [12]. Para Dennis, como para muchos de los críticos del siglo XIX, es su carácter emotivo y no el carácter mimético lo que en el fondo distingue la poesía de la prosa:

> La pasión, pues, es la marca característica de la poesía, y consiguientemente, debe estar doquiera: Pues dondequiera que un discurso no es patético, es prosaico... Pues sin pasión no puede haber poesía, como no puede haber pintura. Y aunque el poeta y el pintor describen la acción, deben describirla con pasión... y cuanta más pasión hay, mejor es la poesía y la pintura... [13].

Lo que Dennis ha hecho es re-elaborar el *Peri Hupsous* haciendo de las emociones, que para Longino habían sido sólo una de las varias fuentes de esa cualidad única de la sublimidad, la indispensable —casi la suficiente— fuente y señal de toda poesía. Longino, insiste Dennis, se equivocaba al decir que "la Sublimidad existe a menudo sin ninguna pasión"; la sublimidad "no existe nunca sin pasión entusiasta", y esta única fuente, en verdad, "abarca todas las fuentes de sublimidad que Longino ha enunciado" [14].

Formuladas como lo hizo Dennis, varias otras doctrinas longinianas son llevadas a la proximidad de prominentes elementos de la teoría romántica. Genio y pasión son cosas de 'Natura', no de arte; el lenguaje figurado es visto como "lenguaje natural de las pasiones"; el metro "puede decirse es a la vez el padre y el hijo de la pasión". En consecuencia, las cualidades de un gran poema revelan

[12] *Advancement and Reformation* (Adelanto y reforma), *ibid.,* I, 215. Probablemente no fue por coincidencia accidental que Milton, inmediatamente después de referirse a Longino (parece que por primera vez en Inglaterra) se decidió a enunciar la sibilina frase de que la poesía es "más simple, más sensorial y apasionada" que la retórica. Dennis se refiere a la carta de Milton a Hartlib más de una vez durante este período (véase, por ejemplo, *Critical Works,* I, 333, 335; II, 389); al recordar este pasaje, se anticipa a varios críticos románticos al convertir la pasajera diferenciación de Milton entre retórica y poética como instrumentos de educación en un enunciado del carácter esencial de un poema. Véase, por ejemplo, *Coleridge's Shakespearean Criticism,* I, 164-6.
[13] *Ibid.,* I, 215-16.
[14] *The Grounds of Criticism* (Los fundamentos de la crítica), en *ibid.,* I, 359.

algo del autor, pues cuanto más grandes sean "las pasiones entusiásticas... tanto más muestran la grandeza de alma y la gran capacidad del escritor"[15]. Wordsworth, que en su primer período puede haber tenido conocimiento de Longino sólo de oídas, como le ocurrió con Aristóteles, cita aprobativamente la teoría de las pasiones de Dennis en una carta de 1814[16]. No hay pruebas, sin embargo, de que Wordsworth haya leído a Dennis antes de escribir su *Prefacio* de 1800, ni hay motivo para suponer que lo hiciera, pues habría muchas anticipaciones más próximas a las doctrinas de Wordsworth antes de cerrarse el siglo XVIII.

Dennis, entusiasta de los temas religiosos en poesía, señalaba que Longino había extraído muchos ejemplos de sublimidad de las citas referentes a las religiones paganas, así como también un ejemplo del *Libro del Génesis* mismo: "Dijo Dios: 'Hágase la luz'. Y la luz fue". A mediados del siglo XVIII, otro crítico que se ocupaba específicamente de la poesía religiosa volvió sus miradas a Longino como su modelo, y con resultados aún más interesantes. El obispo Lowth, que sucedió a Joseph Spence en la Cátedra de Poesía de Oxford, publicó en 1753 sus *Lecciones o conferencias sobre la poesía sagrada de los hebreos*, que había pronunciado en latín entre 1741 y 1750. Un examen crítico tan laborioso y comprensivo de la Biblia hebrea, considerada como colección de documentos poéticos, era susceptible de producir un impacto radical en el sistema de crítica hasta entonces aceptado. La poesía de la Biblia se apartaba conspicuamente de muchos de los criterios heredados en la práctica y los preceptos griegos y romanos, pero al mismo tiempo su origen y temas divinos obligaban a la más alta estimación de su excelencia como literatura tanto como revelación[17]. Además de ello, la Biblia no contiene ejemplos del

15 *Ibid.*, I, 222, 357, 376, 340.

16 *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, II, 617; cf. II, 633. En 30 de agosto de 1842. De Quincey escribió a Alexander Blackwood que "una vez coleccioné los ridículos folletos (de Dennis) como una amabilidad para con Wordsworth, que (tanto como S. T. C. —[iniciales de Coleridge—]). Sentía una absurda chochez (*craze*) por ellos". El requerimiento de Wordsworth a De Quincey, sin embargo, no podría haberse hecho antes de la composición del Prefacio de 1800. Véase la útil y copiosamente anotada edición hecha por E. N. HOOKER, *Critical Works of John Dennis*, II, lxxiii, cxxxv. Hacia 1825 Wordsworth demuestra que ha leído cuidadosamente a Longino; véase MARKHAM L. PEACOCK JR. *The Critical Opinions of William Wordsworth* (Baltimore, 1950), pp. 157-8.

17 Para un examen detallado, véase VINCENT FREIMARK, *The Bible in*





género épico, y como Lowth lo señala, sólo los *Cantares* de Salomón y de Job pueden ser considerados como aproximaciones rudimentarias a la forma dramática. Al examinar los libros de los Profetas, los salmos y los otros escritos bíblicos, Lowth tiene, por consiguiente, poco que decirnos sobre tópicos tan de rigor como el argumento, los personajes o el arte tradicional de la poesía. Sus temas dominantes son el lenguaje y el estilo —y especialmente la 'sublimidad' en que la poesía hebrea no tiene par— y la fuente de esos elementos en las concepciones y pasiones de los escritores sagrados.

En su examen de la calidad especial del estilo hebreo, Lowth sienta el distingo entre la prosa como lenguaje de la razón y la poesía como lenguaje de la emoción, que mira retrospectivamente al empleo por Dennis de la pasión para diferenciar el lenguaje poético del prosaico, y hacia el futuro al enunciado de Wordsworth de que "la poesía es pasión", lo opuesto a "enunciado de hechos o la ciencia". Como hemos de ver en el capítulo VI, este distingo se convirtió, últimamente, en una división de todo discurso en las dos categorías de lenguaje 'referencial' y 'emotivo'.

> El lenguaje de la razón es más bien frío, atemperado, antes humilde que elevado, bien ordenado y claro... El lenguaje de la pasión es totalmente diferente: los conceptos estallan en una turbia corriente que en su manera expresa un conflicto interior... En una palabra, la razón habla literalmente, las pasiones poéticamente. La mente, cualesquiera sean las pasiones que la agitan, permanece fija sobre el objeto que las excitó; y aunque se propone exponerlas seriamente, no se siente satisfecha con una descripción llana y exacta, sino que adopta una que sea grata a sus propias sensaciones, espléndida o lúgubre, jocunda o penosa. Pues las pasiones se inclinan naturalmente a las amplificaciones; ellas magnifican y exageran maravillosamente lo que mora en la mente, sea lo que fuere, y se esfuerzan en expresarlo en términos animados, atrevidos y magníficos.

El lenguaje figurado, de tal modo, es el espontáneo e instintivo producto del sentimiento, que modifica los objetos de las percepciones; y Lowth ridiculiza aquellas teorías que los retóricos "han detallado tan pomposamente, atribuyendo al arte lo que por sobre todas las cosas es debido sólo a la naturaleza..."[18].

*Eighteenth-Century English Criticism* (disertación doctoral inédita, en Biblioteca de la Universidad de Cornell, 1950).

18 *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trad. G. Gregory (Londres, 1847), p. 156.

Lowth había ya anunciado su adhesión al punto de vista de que la poesía tiene "la utilidad por objeto último y el placer como medio por el cual aquel fin puede ser eficazmente cumplido"[19]. También tienen razón aquellos críticos que dicen que la poesía es imitación: "La poesía, se ha dicho, consiste en la imitación: cualquier cosa que la mente humana es capaz de concebir está en el dominio de la poesía el imitarlo". Pero ambas proposiciones, según Lowth son conciliables con su punto de vista de que la poesía "deriva su existencia misma de las más vehementes pasiones de la mente". Pues de todas las formas de la imitación literaria, es en el más alto grado eficaz aquella que, como "en muy grandísima parte la poesía sagrada", refleja no las cosas externas sino los afectos del poeta mismo:

> Desde que el intelecto humano se deleita naturalmente con toda especie de imitación, aquella especie, en particular, que exhibe su propia imagen, que despliega y pinta aquellos impulsos, inflexiones, perturbaciones y secretas emociones que ella percibe y conoce en sí misma, puede difícilmente dejar de asombrar y deleitar por sobre toda otra[20].

Aunque Lowth ejemplifica una tendencia, muy común en la crítica de su época, a destacar la representación poética de las pasiones, antes que la de las personas o las acciones, es notable porque concibe el poema como un espejo que, en vez de reflejar la naturaleza, refleja las entrañas mismas de la mente secreta del poeta. ¿El llamado entusiasmo de los primeros poetas, se pregunta, no es "un estilo y expresión... que exhiben la fiel y explícita imagen de una mente naturalmente agitada? ¿Cuándo ocurre como si los secretos senderos, los escondites interiores del alma fueran puestos violentamente en descubierto? ¿cuándo los pensamientos más íntimos son develados?" Tal autorrevelación es un atributo conspicuo de la poesía hebraica, "en parte al menos si no en el todo."

> Frecuentemente, en vez de disfrazar los secretos sentimientos del autor, él los expone abiertamente a la vista del público; y siendo el velo, por así decirlo, quitado repentinamente, todos los afectos y emociones del alma, sus repentinos impulsos, sus apresurados ímpetus e irregularidades se despliegan conspicuamente[21].

19 *Ibid.*, p. 16.
20 *Ibid.*, pp. 184-5, 188.
21 *Ibid.*, pp. 50, 157; cf. p. 174.





Este énfasis sobre la violenta agitación, los sentimientos secretos y la autorrevelación, y el uso del concepto teológico del discurso 'velado', inevitablemente sugieren los conceptos de poesía que John Keble iba a explorar tan a fondo un siglo más tarde. No nos sorprende, por consiguiente, encontrar que Keble (quien, dicho sea de paso, fue el único crítico romántico importante que se refiere frecuentemente a Longino) pagara específico tributo a "aquel exquisito curso de conferencias sobre *La poesía sagrada de los hebreos* de su predecesor en la cátedra de Oxford. La línea de Lowth a Keble es directa, y también lo es la línea de Lowth a otro teólogo que alteraría profundamente las doctrinas corrientes sobre la naturaleza de la poesía, Johann Gottfried Herder, que reconoce la confianza que le merecen las *Conferencias* de Lowth en su libro *Vom Geist der hebräischen Poesie* [Sobre el espíritu de la poesía hebraica], publicado en 1782.

### 3. Lenguaje primitivo y poesía primitiva.

Era procedimiento habitual, en tiempos de Wordsworth, cuando se caracterizaba a la poesía, referirse a sus conjeturados orígenes en los alaridos apasionados, y por ende naturalmente rítmicos y figurados de los hombres primitivos. Esta creencia desplazó el supuesto de Aristóteles de que la poesía se desarrolló partiendo del instinto de imitación del hombre, así como la opinión pragmática de que la poesía fue inventada por sabios para hacer sus enseñanzas, cívicas y morales, más apetecibles y más memorizables. La teoría de que la poesía fue engendrada en la emoción, más específicamente en la emoción religiosa, había sido propuesta por John Dennis en fecha tan temprana como 1704. "La religión primeramente produjo [la poesía] como una causa produce su efecto... Pues las maravillas de la religión naturalmente los impulsaron a grandes pasiones, y las grandes pasiones naturalmente los impulsaron a la armonía y al lenguaje figurado"...[22]. Una teoría similar fue más desarrollada por el obispo Lowth. La noción, como Steele lo dijo en el número 51 de El Guardián, de que "los primeros poetas se encontraron en el altar" —usualmente fundida con la antigua doctrina de la inspiración divina y con los conceptos longinianos de la importancia de

22 *The Grounds of Criticism*, en *Critical Works*, I, 364.

la pasión— tuvo considerable boga durante las últimas décadas del siglo XVIII [23].

Buena parte de la opinión acerca del origen emocional de la poesía, sin embargo, tenía una fuente independiente en las especulaciones concernientes al origen del lenguaje en general. En su mayor parte, la teoría lingüística heredada de los antiguos subrayaba la relación de las palabras a las cosas —sea que esta relación fuera concebida como proveniente de la naturaleza o de la convención— y usualmente atribuía el origen del lenguaje al *fiat* divino, o a la deliberada invención de un héroe cultural o a un pacto social racional [24]. La gran excepción es la doctrina de los epicúreos, como lo sabemos por el extraordinario libro quinto de *De rerum natura*. Lucrecio da por sentado que el hombre primordial estaba dotado sólo de instintos, pasiones y la mera potencialidad de la razón; de aquí, pues, "suponer que alguien... distribuyó los nombres entre las cosas y que de éste aprendieron los hombres sus primeras palabras, es una tontería". El origen del lenguaje fue natural, espontáneo y emotivo; la especie primero distinguió las cosas "variando los sonidos para adecuarlos a los distintos sentimientos".

> Por consiguiente, si los diferentes sentimientos impulsan a los animales, mudos como son, a emitir sonidos diferentes, cuanto más natural es, pues, que los hombres mortales hubieran sido capaces de señalar las diferentes cosas por uno u otro sonido [25].

Lucrecio atribuía el origen de la poesía y las otras artes, en cuanto distintas del lenguaje, a modos de actividad ulteriores y no expresivos. Pero, además de esta opinión, persistía una tradición, suscrita por autores tan ampliamente estudiados como Estrabón y Plutarco, que invertía la cronología de Lucrecio y sostenía que el verso antedataba a la prosa como forma de discurrir artificial [26].

[23] LOWTH, *Lectures*, pp. 30, 50-4. Véase, por ejemplo, HILDEBRAND JACOB, *Of the Sister Arts* (Londres, 1734), p. 11; JOHN NEWBERY, *The Art of Poetry on a New Plan* (Londres, 1762), I, i-ii; y el ensayo en el *British Magazine* (1962) atribuido a GOLDSMITH, en *The Works of Oliver Goldsmith* (ed. J. W. M. Gibbs, I, 341-3).

[24] Cantidad de pasajes de la teoría griega y romana concerniente a los orígenes del lenguaje han sido recogidos en adecuada antología por LOVEJOY y BOAS, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (Baltimore, 1935); véase esp. pp. 207, 221, 245, 371-2, 219-22.

[25] *De rerum natura*, trad. W. D. H. Rouse, v, 1041-90.

[26] ESTRABÓN, *Geographica*, I, ii, 6: PLUTARCO, "De Pythiae oraculis", *Moralia* 406, B-F. Para un adecuado resumen de las doctrinas y autoridades sobre este tema que tenían curso a fines del siglo XVII, véase, SIR WILLIAM TEMPLE, "Of Poetry", *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, III, 79-80.





La teoría lucreciana de que el lenguaje empezó como espontánea expresión de sentimiento fue susceptible, por algún tiempo, de aparecer fundida con la creencia concurrente de que la primera forma elaborada de lenguaje fue la poética, en la doctrina de que la poesía precedió a la prosa porque la poesía es la expresión natural del sentimiento.

Esa fusión puede discernirse en las vastas y tenebrosas especulaciones de Giambattista Vico. Había estudiado cuidadosamente a Lucrecio cuando, al final del siglo XVII la filosofía epicúrea había estado de moda entre la *avant garde* de los círculos intelectuales napolitanos [27]. En su *Scienza Nuova* (1725) citaba las autoridades clásicas conocidas sobre la prioridad de la poesía con relación a la prosa, así como los informes de los viajeros referentes a la prevalecencia del canto entre los indios americanos; hacía también frecuentes referencias a la doctrina de Longino. Estos elementos, entre otros de diversas fuentes, Vico los desarrolla audazmente en lo que él llamaba la 'clave maestra' de su maciza nueva ciencia de la humanidad: la hipótesis de que los hombres en la primera época después del diluvio pensaron, hablaron y obraron imaginativa e instintivamente y, por ende, poéticamente; y que esas primeras expresiones y actividades poéticas contenían las semillas de todas las ulteriores artes, ciencias e instituciones sociales. Los gigantes postdiluvianos, según Vico, estaban dominados por los sentidos y la imaginación, no por la razón, y su primer modo de pensamiento fue apasionado, animista, particularista y mítico, antes que racional y abstracto; por consiguiente, "fueron por naturaleza sublimes poetas". Pues las sentencias poéticas "se hacen con sentires de pasiones y afecciones, en contraste con las sentencias filosóficas, que se hacen por la reflexión y el razonamiento" [28]. El lenguaje articulado, se parte, de interjecciones "articuladas bajo el ímpetu de violentas pasiones"; [pues] "los primeros hombres de ruda mente eran movidos a expresarse sólo por pasiones muy violentas...". Desde que

[27] *Autobiografía de Giambattista Vico*, trad. ing. T. G. Bergin y M. H. Fisch (Ithaca, N. Y., 1944), p. 126; cf. Introducción, pp. 32, 26.

[28] *La Nueva Ciencia*, trad. ing. T. G. Bergin y M. H. Fisch (Ithaca, N. Y., 1948), pp. 63-8, 104-5.

los hombres naturalmente "dan salida a las grandes pasiones entregándose al canto", el lenguaje emotivo primordial debe haber sido al mismo tiempo poesía y cantar, y necesariamente, densamente figurado[29]. De tal modo, proclama con grandilocuencia, se derrumban "todas las teorías sobre el origen de la poesía, desde Platón y Aristóteles hasta Patrizzi, Scalígero y Castelvetro", así como los dos errores comunes de los gramáticos, de que, desde que los tropos fueron la ingeniosa invención de los escritores, "el habla de la prosa es habla propiamente dicha y el habla poética impropia; y que el hablar en prosa vino primero y después el hablar en verso"[30]. En Vico, como en los longinianos ingleses, el desarrollo de una teoría emocional de la poesía va acompañada por una tendencia a dividir todo el lenguaje en dos categorías básicas, racional y emocional, prosa y poesía.

Hay una notable correspondencia entre las ideas de Vico y la teoría de la génesis emotiva del lenguaje, la poesía y el canto propuesta por Thomas Blackwell en su *Inquisición sobre la vida y escritos de Homero* (1735). No hay pruebas, sin embargo, de que Blackwell conociera la *Scienza Nuova*, cuya primera edición se había publicado sólo diez años antes, y con toda probabilidad la similaridad entre estos teorizadores resultaba de su confianza en los mismos textos clásicos, combinada y ampliada bajo la influencia de ese interés por los orígenes que era parte del clima intelectual de la época[31]. El lenguaje empezó, supone Blackwell, con "ciertos rudos sonidos accidentales" que la "desnuda multitud de mortales trepadores emitió por azar" y que fueron emitidos en nota más alta que lo que ahora hacemos nosotros, "ocasionada quizá por haber caído bajo alguna Pasión, Temor, Asombro o Dolor...". Cuando al volver las pasiones que los impulsaron, ellos "juntaron varios de esos signos vocales, parecerían cantar... Y de allí vino la antigua opinión, que nos parece tan extraña, de que 'la poesía fue antes que la prosa'". El antiguo lenguaje, anterior

29 *Ibid.*, pp. 69, 116-18, 134-9.

30 *Ibid.*, pp. 108, 118; cf. p. 142. Esta teoría no impide que Vico sostenga, asimismo (p. 67), que "el mundo en su infancia estuvo compuesto de naciones poéticas, pues la poesía no es sino imitación".

31 Aunque M. H. FISCH piensa "escasamente creíble" que Blackwell y sus seguidores no hayan sido influidos por Vico, puntualiza también que no ha salido a luz una sola referencia británica a Vico antes de Coleridge (*Autobiografía de Vico*, Introducción, pp. 82-4).





a la formación de la sociedad, debe haber estado lleno de metáforas, desde que éste es el carácter de las "palabras tomadas enteramente de la naturaleza ruda e inventadas bajo alguna pasión, como el terror, la rabia, o la necesidad (que prestamente arrancan sonidos a los hombres)...". Con el adelanto de la sociedad humana y el logro de una pasable seguridad vinieron las nuevas emociones de admiración y asombro, y las palabras de la humanidad entonces "expresan esos sentimientos". De esta etapa, los turcos, los árabes, y los indios americanos de nuestros días son sobrevivientes representativos; hablan raramente, usualmente con emoción y cuando "dan sueltas a una fiera imaginación, son poéticos y llenos de metáforas"[32].

La teorización sobre los orígenes lingüísticos y poéticos llegó a ser una ocupación entre los escritores escoceses de mediados del siglo XVIII —Blair, Duff, Ferguson, Monboddo y otros— que tenían en común su absorbente interés en la reconstrucción de la génesis y los desarrollos prehistóricos de las artes y las instituciones humanas. (Hombres "que gustan hablar de lo que no saben" —tal el modo como caracterizó, secamente, el Dr. Johnson a estos historiadores conjeturales)[33]. Thomas Blackwell había sido probablemente el maestro de algunos de estos hombres en el Marischall College de Aberdeen, y su obra sobre Homero era ciertamente conocida en los círculos intelectuales, tanto en Aberdeen como en Edimburgo. Algunos de esos teorizadores escoceses sostenían que la poesía había sido instintiva y emotiva en su origen, y coetánea o casi coetánea con el nacimiento del lenguaje[34]. La más trabajada de las disquisiciones sobre la génesis emotiva del arte, empero, fue la obra de un inglés, John Brown. En *Una disertación sobre la aparición... de*

32 *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (2ª ed., Londres, 1736), pp. 38-44. Blackwell se refiere frecuentemente a muchos de los escritores clásicos que habían sido las fuentes de Vico, incluso Lucrecio y Longino.

33 *Rambler*, nº 36, en *Works*, IV, 233.

34 Véase, por ejemplo, HUGH BLAIR, *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), en *The Poems of Ossian* (Nueva York, s/f), pp. 89-91; también de BLAIR, *Lectures on Rhetoric*, conferencias VI y XXXVIII. Cf. ADAM FERGUSON, *Essay on the History of Civil Society*, 1767 (7ª ed.; Boston, 1809), pp. 282-6. Un denso estudio de ese grupo escocés y sus especulaciones lingüísticas y estéticas se encontrará en Lois Whitney, "Teorías primitivistas inglesas de los orígenes épicos", *Modern Philology*, XXI (1924), 337-78. Sus especulaciones sociológicas más generales han sido delineadas por GLADYS BRYSON, *Man and Society: The Scottish Inquiry of the Eighteenth Century* [Hombre y sociedad: La investigación escocesa del siglo XVIII] (Princeton, 1945).

*la poesía y la música* (1763). Brown trazó el desarrollo del arte "en la vida salvaje, donde las reglas no enseñadas de la naturaleza" y donde pasiones como el amor, la alegría, el odio y la tristeza "impulsadas por los tres poderes de la acción, la voz y el sonido articulado" en el correr del tiempo se refinan en un arte combinado que es a la vez cantar, danza y poesía [35].

Lo que más tarde el filólogo alemán Max Müller llamaría jocosamente la teoría del *pooh-pooh* sobre el lenguaje y los orígenes de la poesía logró aceptación internacional en el curso del siglo XVIII. Ya en 1746 Condillac introdujo estas ideas en Francia en su *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [36]. En su póstumo *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau, cuya general insistencia sobre la primacía del instinto y los sentimientos influyó sobre la teoría emotiva del arte, insistía en que, desde que el hombre no había empezado por razonar sino por sentir, las primeras lenguas fueron a modo de cantares, apasionados, metafóricos, y por consiguiente, lenguaje de poetas, no de geómetras [37]. En Alemania, Hamann combinó su visión mística de la inspiración divina del lenguaje en el jardín del Edén con la afirmación de que este lenguaje prístino era musical y poético [38]. Su joven contemporáneo, Herder, decía en 1772 que el lenguaje había sido a la vez expresivo y mimético en su origen, y por consiguiente doblemente poético:

> Lo que tantos de los antiguos adelantaron y tantos de los modernos han repetido, a saber, que la poesía es más vieja que la prosa, puede explicarse de este modo. ¿Pues qué fue el primer lenguaje sino una colección de los primeros elementos de la poesía? Una imitación de la resonante, activa, siempre móvil naturaleza, tomada de las interjecciones de todos los seres animados por interjecciones de sentimientos humanos [39].

[35] *A Dissertation on the Rise ... and Corruptions of Poetry and Music* [Disertación sobre el surgimiento y corrupción de la poesía y la música] (Londres, 1763), pp. 25-8. Sobre este tópico, véase RENÉ WELLEK, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, North Carolina, 1941), pp. 70-94.

[36] Trad. ing. Thomas Nugent (Londres, 1756), pp. 169-82, 227-30. Véase PAUL KUEHNER, *Theories on the Origin and Formation of Languages in the Eighteenth Century in France*, University of Pennsilvania Dissertations (Filadelfia, 1944).

[37] *Oeuvres complètes* (París, 1826), XI, 221-4.

[38] *Schriften*, ed. Roth y Wiener (Berlín, 1821-43), II, 258-9; VII, 10.

[39] *Treatise upon the Origin of Language* (Londres, 1827), pp. 45-6. Tanto Hamann como Herder conocían el *Homero* de BLACKWELL (véase LOIS WHIT-





Y el concepto de que el lenguaje y la poesía fueron co-originales bajo la presión del sentimiento y que aún en sus formas desarrolladas son análogos como expresiones del espíritu, llegaron a ser un lugar común en las especulaciones lingüísticas de la generación romántica en Alemania [40].

Fue, pues, una doctrina ampliamente sustentada en la segunda mitad del siglo XVIII y, aunque en su estado desarrollado la poesía se había convertido, principalmente en un arte de complicado manejo de medios para lograr fines deliberados, en su estado natural y primitivo había sido un estallido enteramente instintivo de sentimiento. Un aspecto importante de este modo de pensar era que el ámbito de la poesía denotada por los términos 'primitiva' o 'natural' resultaba, para muchos críticos e historiadores, extraordinariamente amplio, diverso y vagamente definido. Los supuestos afirmaban, como Blair lo dijo, que la "humanidad nunca tuvo tantos rasgos semejantes como en los comienzos de la sociedad y también que no es por la edad del mundo sino por el estado de la sociedad que hemos de juzgar de la semejanza de las épocas" [41]. Sobre esta base, de los más tempranos —o supuestamente más tempranos— documentos de las culturas más dispares y en eras ampliamente alejadas, se decía frecuentemente que mostraban los atributos uniformes de la mente primitiva: las epopeyas de Homero, los escritos sagrados de los hebreos (que Lowth sostenía eran "los únicos especímenes de la poesía primitiva y genuina") [42] las odas rúnicas y (después que ésta hubo hecho su irrupción a la vista del público) la elegíaca elocuencia de Ossián. Los poetas de los pueblos culturalmente 'primitivos' del mundo contemporáneo —los indios americanos, los isleños de los Mares del Sur, y los jóvenes salvajes de Gray que repetían sus "números sueltos agrestemente dulces" en "las selvas sin límites de Chile"— eran incluidos a veces en la misma categoría. Estos trovadores, a su

NEY, "Thomas Blackwell, A. Disciple of Shaftesbury", *Philological Quarterly*, 1926, pp. 196-7). Herder también cita a Condillac y a Rousseau.

[40] Véase, por ejemplo, A. W. SCHLEGEL, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. Sämtliche Werke* [Cartas sobre la Poesía y el Lenguaje — Ob. comp.], VIII, 112-26, 136-54; y EVA FIESEL, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik* [La filosofía del Lenguaje de los románticos alemanes] (Tubinga, 1927), esp. pp. 47-84.

[41] *Dissertation on Ossian*, pp. 91-108.

[42] *The Sacred Poetry of the Hebrews*, p. 36. Sobre el concepto del siglo XVIII acerca de la poesía primitiva, véase WELLEK, *The Rise of English Literary History*, pp. 661 y ss.

vez, eran tenidos como emparentados poéticamente con los autores populares de baladas de Escocia e Inglaterra, así como con los poetas 'naturales' y 'sin arte' —labriegos, zapateros y lavanderas— de la moderna viña, que habían sido felizmente protegidos por las barreras sociales de los refinamientos de la civilización y el arte literario avanzado. Finalmente, todos esos cantores —se afirmaba por algunos críticos—, poseían cualidades en común con aquellos 'genios naturales' de un medio cultural más altamente desarrollado, que fuera por su ignorancia de los modelos o por el vigor de su innata facultad poética, componían según natura antes que según arte —Shakespeare, por ejemplo—, gorjeando "sus notas del agreste bosque nativo" y Spencer, cuyos "cantos agrestemente gorjeados" el joven Thomas Warton comparaba favorablemente hasta con las obras "más felices del arte" de Pope [43].

A toda esta mezcla de ejemplos, que abarca la gama completa de tiempos, lugares, proveniencias culturales, tipos literarios y valores estéticos, le eran a menudo atribuidas ciertas cualidades poéticas comunes. La naturaleza de esas cualidades y su papel en la crítica posterior convierte en fase importante en el desarrollo de la teoría crítica lo que de otro modo sólo sería curiosa aberración de la especulación sociológica. El carácter definitorio de todos estos poetas radica en que componían siguiendo a la naturaleza, y por ende espontáneamente, sin arte, y sin pensar previamente ni en su designio ni en su auditorio. Como los aborígenes en cuyos alaridos, arrancados por la pasión, la poesía había tenido su origen, esos hombres, se decía, poetizaban bajo el impulso del sentimiento personal; y sus composiciones estaban a menudo caracterizadas por metáforas diversas de lo 'interno-hecho-externo', que habían de llegar a ser los términos-claves de mucho comentario romántico sobre la poesía en general. La poesía primitiva, decía William Duff en su *Ensayo sobre el genio original* (1767), "siendo la efusión de una ardiente fantasía y un corazón apasionado, será perfectamente natural y original"; y el genio poético de las "edades incultas del mundo" no reconoce otra ley "salvo su propio espontáneo impulso, al que obedece sin freno..." [44]. El único arte de Ossián, según Blair, consiste "en dar

[43] JOSEPH WARTON, "El Entusiasta" (1744), II, 133-4. Véase también THOMAS WARTON, "Los placeres de la melancolía" (1745), II, 150 ss. y la sección inicial de las *Observations on the Faerie Queene* (1754) de Thomas Warton.

[44] *An Essay on Original Genius* (Londres, 1767), pp. 270, 282-4.





salida a las simples y naturales emociones del corazón" y "el corazón, cuando se expresa en su lenguaje natural, con su poderosa simpatía nunca deja de llegar al corazón". Su poesía

> merece ser llamada *La poesía del corazón*. Es ella... un corazón que rebosa, y se derrama solo. Ossián no escribió, como los poetas modernos, para gustar a los lectores y los críticos. Cantó movido por el amor a la poesía y al canto [45].

O, según la metáfora alternativa de Adam Ferguson, el poeta primitivo "nos entrega las emociones del corazón, en palabras sugeridas por el corazón; pues no conoce otras" [46]. Lo más importante de todo es el hecho de que muchos de esos teorizadores de la poesía primitiva fueron también 'primitivistas': sostenían que las cualidades características de la poesía primitiva son el criterio perdurable de la más grande poesía en cualquier época. El entusiasmo, la vehemencia y el fuego de las producciones de las épocas incultas, dice Blair, "son el alma de la poesía", y las cualidades primarias de Ossián "son las grandes características de la verdadera poesía" [47].

En pasajes tales como los citados, se tienen, en forma reconocible, los materiales dispersos que llegarían a ser parte y porción de la teoría romántica y que reaparecerían no sólo en la doctrina de Wordsworth, de que toda buena poesía es el espontáneo desborde del sentimiento, sino también en la teoría básica de críticos que no tenían inclinación por el primitivismo cultural o que, más aún, eran (como John Stuart Mill) específicamente antiprimitivistas en su pensar.

[45] *Dissertation on Ossian*, pp. 150, 175, 107-8.

[46] *An Essay on the History of Civil Society*, 1767 (7ª ed. Boston, 1809), p. 285. La poesía "primitiva", expresada por los nobles salvajes y los nobles campesinos del mundo contemporáneo era caracterizada en términos similares. El joven Burns "criado con la mano en la esteva del arado", como él decía, aplicaba el término estereotipado (quizá un poco irónicamente) a su propia poesía de los primeros tiempos. "Cuando me enamoré de todo corazón, entonces la rima y la canción fueron a manera de espontáneo lenguaje de mi corazón. La siguiente composición fue la primera de mis obras... cuando mi corazón se encendió con honrada y cálida sencillez, no familiarizado con los modos del perverso mundo ni corrompido por él" (*Robert Burn's Commonplace Book*, ed. J. C. Ewing y D. Cook, Glasgow, 1938, p. 3; abril 1783). Acerca de opiniones similares de los comentaristas contemporáneos de Burns, véase *Early Critical Reviews of Robert Burns*, ed. J. D. Ross (Glasgow-Edimburgo, 1900).

[47] *Dissertation on Ossian*, pp. 89, 179.

Los teorizadores ingleses del siglo XVIII, con unas pocas excepciones de que nos ocuparemos después, no extendieron sus explicaciones de la poesía primitiva convirtiéndola en una teoría sistemática de la poesía en general [48]. Como Dennis y Lowth al comienzo del siglo, aún el ardiente primitivista, puesto él mismo a un examen formal y sistemático acerca de la poesía y sus especies, usualmente se volvía hacia los patrones tradicionales del análisis; y mantenía este aspecto de su teoría relativamente aislado de sus admirativas descripciones de la poesía del genio natural como modo espontáneo de expresión emotiva e imaginativa. En su *Ensayo sobre el genio original,* William Duff reiteraba el antiguo paralelo entre la poesía y la pintura como artes que tienen por fin la representación de personajes, pasiones y acontecimientos; sostenía que ambas cumplen ese fin mediante la imitación [49]; y dedicaba la mayor parte de su ensayo a un largo análisis, en el modo convencional, del género épico. En las *Lecciones* o *Conferencias sobre Retórica y Bellas-letras,* de Blair, hay un corte bien definido entre aquellos capítulos que son primitivistas y expresivistas y aquellos que son retóricos y pragmáticos según el modo convencional en su enfoque. El colapso de la estructura neoclásica de la crítica se produjo sólo cuando el concepto de impulso y desborde del sentimiento, de ser sólo una parte, y parte subordinada de la teoría poética, se convirtió en el principio central del todo. Podemos suponer que este acontecimiento fue postergado hasta que, por primera vez desde Aristóteles, la epopeya y la tragedia perdieron su rango dominante entre las especies poéticas, dando lugar a la lírica como el prototipo y forma singular más representativa de la poesía en general.

## 4. LA LÍRICA COMO NORMA POÉTICA.

La forma lírica —nombre aquí empleado para incluir la elegía, la canción, el soneto y la oda— había sido desde largo tiempo, particularmente vinculada por los críticos al estado de alma de su autor. A diferencia de las formas narrativas y dramáticas, la mayor parte de las composiciones líricas no incluyen elementos tales como

[48] La actitud usual era la de lamentar lo que la poesía había perdido con el desarrollo del arte, el refinamiento y las reglas, sin pasar por alto el hecho de que había ganado ventajas compensatorias.

[49] *Essay on Original Genius,* p. 192 n.





descrita por los viajeros como todavía corriente entre pueblos primitivos tales como los indios norteamericanos, —formas líricas, "rudas efusiones, que el entusiasmo de la fantasía o la pasión sugiere a hombres no instruidos". El lenguaje de los poetas primigenios se caracterizaba por "el empleo de osadas figuras de lenguaje"; pues las palabras debían aparecer en el orden "más acomodado a la cadencia de la pasión", y los objetos serían descritos "no tales como realmente son sino como la pasión nos hace verlos". El mismo apasionado impulso incita "a cierta melodía o modulación del sonido, adecuada a las emociones"; de ese modo nacieron a la vez el metro poético y el arte de la música. Y al considerar los efectos sobre la poesía de los adelantos en la civilización, Blair llega a sugerir algo cercano al distingo de Wordsworth entre el genuino lenguaje del sentimiento y la simulación mecánica de ese lenguaje por poetas artificiosos que reemplazan la emoción por el ornamento. "En su antigua condición original" la poesía habló

> el lenguaje de la pasión y no otro; pues a la pasión debió su nacimiento... En épocas posteriores, cuando la poesía se convirtió en arte regular, estudiado por la nombradía y la ganancia, los autores... se empeñaron en imitar la pasión antes que en expresarla; procuraron forzar su imaginación en arrebatos o suplir la falta de calor nativo con esos ornamentos artificiales que pueden dar a la composición una apariencia espléndida [88].

La primera de las muchas ediciones de las *Conferencias* de Blair fue publicada cuando Wordsworth estaba todavía en la Escuela Secundaria de Hawkeshead, y el libro era muy ampliamente usado como libro de texto. Sin embargo, no tenemos prueba directa de que Wordsworth haya leído las *Conferencias* [89]; y un ensayo crítico que apareció sólo cuatro años antes que el *Prefacio* de Wordsworth se aproxima a sus formulaciones todavía más llamativamente.

El ensayo, *"¿Es el verso esencial para la poesía?"* apareció en el *Monthly Magazine* de julio de 1796, como parte de una serie firmada *"The Enquirer"* (El Investigador). El autor, ahora se sabe,

[88] *Ibid.,* pp. 512, 513-14, 518.

[89] E. C. KNOWLTON pasa revista a las pruebas, explorando la posible conexión entre el modo de tratar la pastoral por Blair y el de los poemas bucólicos de Wordsworth: "Wordsworth y Hugh Blair", *Philological Quarterly,* VI (1927), 277-81. Coleridge tomó prestado de la Biblioteca de Bristol un volumen de las *Lectures* de Blair en 1796; véase Paul Kaufman, "Las lecturas de De Southey y Coleridge", *Modern Philology,* XXI (1924), 317-20.

fue el reverendo William Enfield, ensayista, antologista y autor de un libro sobre el gusto[90]. El *"Enquirer"* cita las conferencias de Blair (juntamente con la doctrina platónica de la inspiración) como fuente de su teoría de la poesía. Hace suyas las opiniones de Blair de que la poesía tuvo su génesis "en el rudo estado de naturaleza" cuando "los hombres sintieron fuertes pasiones y las expresaron vigorosamente" en un lenguaje que "sería atrevido y figurado" y a veces "fluiría en una especie de selvática y no encadenada melodía" y que en cualquier época el "estado excitado de la mente que la poesía supone, naturalmente incita al estilo figurado". Se expresa en forma paralela a la de Wordsworth en sus comentarios sobre la dicción poética. "Cualquier expresión que sea natural y apropiada para cualquier concepto o sentimiento en metro o rima, es su expresión natural y apropiada en prosa"; la moderna poesía se aparta del patrón de la dicción en prosa sólo "porque el gusto de los modernos ha sido refinado a un grado tal de insipidez que lleva a preferir los ornatos meretricios del arte a la genuina sencillez de la naturaleza". Sobre dos cuestiones importantes, en particular, el *"Enquirer"* toma una posición más decidida que Blair. Primero, considera y rechaza incondicionalmente los modos de definir la poesía, que, aunque fuera como alternativas o complementos, habían sido las piedras angulares de la doctrina crítica. "Aristóteles hace consistir la esencia de la poesía en la limitación", declara, y cita a Vossius, Batteux y Trapp como modernos adherentes a esta doctrina. Otros críticos, tales como Racine, Hurd y Johnson "han optado por derivar su definición de la poesía de su *finalidad;* aunque no han llegado de ningún modo a un acuerdo sobre si esa finalidad era principalmente la de instruir o deleitar".

> Parece que los que se han aproximado más a una verdadera definición de la poesía son aquellos autores que han entendido que es engendro directo de una vigorosa imaginación y una rápida sensibilidad, y la han llamado el lenguaje de la fantasía y la pasión... Los poetas son todavía considerados como hombres inspirados por el poder de la imaginación que exhalan el fuerte lenguaje de la fantasía y el sentimiento.

[90] La identificación resulta de una noticia necrológica en el *Monthly Magazine,* IV (1797), 400-02; véase LEWIS PATTON, "Coleridge y las Series del *Enquirer*", *Review of English Studies,* XVI (1940), 188-9. Acerca de las relaciones de Coleridge con el magazine que sugieren la probabilidad de que Coleridge leyera el artículo de Enfield, véase DOROTHY COLDICUTT, "¿Fue Coleridge el autor de la serie del *Enquirer?*", *ibid.,* XV (1939), 45 ss.





Segundo, él rechaza el distingo de Blair entre poesía y prosa y la reemplaza por la antítesis entre lenguaje racional y lenguaje emotivo, que estaba destinada a jugar un papel prominente a la vez en la teoría general de la poesía y en la teoría general del lenguaje:

> Los términos poesía y prosa son incorrectamente opuestos el uno al otro. Propiamente es el verso lo contrario de la prosa; y puesto que la poesía habla el lenguaje de la fantasía, la pasión y el sentimiento y la filosofía habla el lenguaje de la razón, esos dos términos han de considerarse como contrarios y los escritos han de dividirse no en poesía y prosa, sino en poesía y filosofía[91].

Es manifiesto que buena parte del contenido del *Prefacio* de Wordsworth de 1800 deriva de las ideas cuya traza hemos estado siguiendo, aunque Wordsworth desarrolló esas especulaciones rudimentarias en un comentario crítico mucho más sutil, comprensivo y filosófico que cualquiera de sus antecedentes en el siglo XVIII. Es igualmente manifiesto que la teoría de la poesía de Wordsworth se fundó también en su propia práctica de poeta y en sus intuiciones sobre sus propios procesos de composición. Y no sólo la teoría de Wordsworth sino la poética romántica en general, inconfundiblemente, tomó su carácter especial, en parte considerable, del carácter especial de los poemas para los que servía de justificación racional. Este examen de las raíces de la teoría expresiva de la poesía no sería completo, por consiguiente, si no nos planteáramos la cuestión del modo en que esta teoría estaba vinculada a la práctica poética contemporánea.

## 7. TEORÍA EXPRESIVA Y PRÁCTICA EXPRESIVA.

Cuando Wordsworth caracterizó "toda buena poesía" como el espontáneo desborde del sentimiento, era claro que no tenía en la mente la epopeya o la tragedia como ejemplo sino el poema o pasaje lírico. Y en la mayoría de los teorizadores de la generación de Wordsworth la lírica había llegado a ser la forma esencialmente poética y usualmente el tipo cuyos atributos eran predicados de la poesía en general. La lírica, decía Coleridge haciéndose eco de

[91] *Monthly Magazine,* II (1796), pp. 453-6. La similaridad con el Prefacio de Wordsworth fue señalada por MARJORIE L. BARSTOW, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction* (*Yale Studies in English*), LVII (1917), pp. 121-2.

anteriores críticos, ingleses y alemanes, "en su esencia misma es poética"; y John Stuart Mill declaró que la "poesía lírica, del mismo modo que fue la especie primitiva, es también... más eminente y peculiarmente poesía que ninguna otra... [92]. Por una progresión gradual y natural, la piedra rechazada por los teorizadores anteriores se había convertido en la piedra angular del templo del arte.

El acudir a la lírica como paradigma de la teoría poética —que por primera vez se manifestó en los días del revivir lírico en la generación de Gray, Collins y los Wartons— fue, por cierto, acompañado, en el período romántico, por el cultivo de esta forma en un grado y una diversidad de excelencias que no tenía precedentes en la historia literaria. No sólo los poetas románticos explotaron la canción, la elegía y la oda. Ellos tendieron también a convertir en líricos aquellos poemas que Aristóteles había caracterizado como "poseedores de cierta magnitud", sustituyendo los personajes, el argumento o la exposición por otros elementos que anteriormente constituían el material sólo para las formas menores. Como A. C. Bradley decía en *Los poemas largos en la época de Wordsworth*, "el centro del interés es interno. Es un interés en la emoción, el pensamiento, la voluntad, antes que en las escenas, los acontecimientos, las acciones..." [93].

Concurrentemente descubrimos una tendencia a convertir el "Yo" lírico, lo que Coleridge llamaba el "Yo representativo" en el poeta, en su propia persona y expresar experiencias y estados de ánimo que pudieran ser verificados con el testimonio de las cartas y diarios privados del poeta. Aún en la práctica contemporánea de las formas narrativa y dramática, el lector es invitado a menudo a identificar el héroe con su autor. La deliberada autoproyección bajo el disfraz de la ficción hizo su camino subterráneamente en la novela, con *La nouvelle Heloïse* de Rousseau, encendiendo las fogatas que señalan la pista para los ejemplos posteriores del *roman personnel*, como *Werther* de Goethe, *Lucinda* de Friedrich Schlegel, *William Lovell* de Tieck y *René* de Chateaubriand. En Inglaterra, empero, el autor usualmente optaba por proyectarse empleando como medio el verso. Muy pronto se descubrió por los autores contemporáneos que los héroes de Byron representaban un aspecto de su propia per-

[92] *Coleridge's Shakespearean Criticism*, I, 226; MILL, *Early Essays*, p. 228.

[93] *Oxford Lectures on Poetry* (Londres, 1926), p. 183.





sonalidad demoníaca. Pero la cumbre de lo que Keats llamó no muy bondadosamente "el sublime egotístico" fue alcanzada por Wordsworth. Él concibió su obra maestra inacabada, *El recluso*, sobre una analogía con la forma épica tradicional y particularmente con el *Paraíso perdido* de Milton. Pero antes de empezar su obra le pareció a Wordsworth "una cosa razonable que él pasara revista a su propia mente" y registrara sus hallazgos en los catorce libros autobiográficos de *El preludio*. Y una vez escogido, el tema épico de *El recluso* resulta ser uno muy moderno, a saber, "las sensaciones y opiniones", como Wordsworth nos dice, "de un poeta que vive en el retiro", incorporadas en un poema del cual "la primera y la tercera partes... consistirán principalmente en meditaciones sobre la propia persona del autor" [94]. Finalmente, en un pasaje algo carente de humorismo, que acusa el desplazamiento de la perspectiva crítica, Wordsworth declara que todos sus poemas, largos o cortos, y cualquiera sea su tema, han de ser vistos como los componentes de una catedral gótica, en que el poeta mismo constituye el principio de unidad. *El preludio*, dice, tiene con *El recluso* la misma relación que "el pórtico tiene con el cuerpo de una catedral gótica"; mientras en los poemas menores ya publicados

> el lector atento ha de hallar que tienen tal conexión con la obra principal que pueda darles derecho a ser asimilados a las pequeñas celdas, oratorios y recesos sepulcrales ordinariamente incluidos en esos edificios [95].

En el período romántico, pues, mucha de la poesía más importante, como casi toda la crítica significativa, forma círculos que tienen al poeta como centro. Más tarde, dentro de ese período, algunos críticos llegaron a creer que en todas las épocas las formas poéticas largas habían sido no sólo expresivas sino autoexpresivas. Escribiendo en la década de 1830, le pareció a John Keble que el

[94] Prefacio a *La Excursión* (1814), en *The Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (Londres, 1928), p. 754. En *La Excursión*, planeada para servir de sección intermedia de *El Recluso*, Wordsworth anuncia que "la intervención de personajes que hablan se emplea en ella y se adopta algo de la forma dramática"; pero como de Selincourt dice, aún en este poema "no sólo el héroe sino también el Solitario y el Vicario eran retratos tenuemente velados del autor..." (Introducción a *The Prelude*, texto de 1805, ed. Selincourt, Oxford, 1933, p. xi).

[95] Prefacio a *The Excursion*, p. 754.

poema lírico, por ser corto, está sujeto a modos volubles y pasiones simuladas, y estando escrito en primera persona es incapaz de proveer lo que él llama el "ardid de la responsabilidad deslizada", bajo cuyo disfraz el poeta puede exponer sin reservas sus sentimientos íntimos. En razón de ello Keble expresa fuertes dudas sobre si los poetas líricos pueden ser puestos en el rango de lo que él llama "poetas primarios". La primacía corresponde a los géneros largos y de ficción, la epopeya y el drama, en los que el poeta dice "sus propios pensamientos por labios ajenos y no se infringe la modestia, mientras el corazón agitado y cargado se alivia" [96]. En la versión particular de Keble, la teoría expresiva, que había empezado por elevar la lírica al rango de norma poética, ha crecido por encima de su prototipo y termina por reducirlo a su posición originaria en los rangos inferiores de la jerarquía poética, aunque por razones enteramente nuevas y muy características.

[96] *Lectures on Poetry*, II, 92, 97.



CAPÍTULO V

# VARIEDADES DE LA TEORÍA ROMÁNTICA: WORDSWORTH Y COLERIDGE

Una copia del universo no es lo que se pide al arte; primeramente, es amplia esa maldita cosa.

REBECCA WEST.

No tengo gran opinión de las definiciones, el celebrado remedio para la cura del desorden... Nos vemos limitados en nuestra investigación por las mismas leyes a las que nos hemos sometido al ponernos a hacerla.

EDMUND BURKE.

Una orientación en la doctrina estética no es una idea, ni siquiera una premisa, sino una dirección habitual tomada como referencia; y encontrar que los críticos románticos usualmente miraban al poeta cuando hablaban de la naturaleza de la poesía no justifica la suposición de que tuvieran un cuerpo de doctrina específica en común. En razón de su hospitalidad para las ideas de muchas fuentes, los críticos románticos en la práctica muestran mayor diversidad en presupuestos filosóficos, vocabulario descriptivo, motivos dialécticos y juicios críticos que los autores de cualquier período anterior. El tema de éste y el siguiente capítulo será la rica variedad de métodos y recursos críticos puesta de manifiesto por los mayores teóricos literarios.

Como advertencia preliminar a este análisis, empero, debemos tomar nota de que hay un número limitado de aserciones sobre la poesía que vuelven tan persistentemente, aunque dentro de estructuras teóricas muy diferentes, que ellas pueden quizá llamarse 'el'

complejo de ideas romántico sobre la poesía. El movimiento romántico en Inglaterra es en buena parte una ficción cómoda del historiador, pero un documento, el *Prefacio* de Wordsworth a sus *Baladas líricas* de 1800, escrito para justificar sobre fundamentos universales un 'experimento' en el lenguaje poético, tiene algo del aspecto de un manifiesto romántico. En parte, el *Prefacio* (junto con los pasajes y el *Apéndice* que Wordsworth le añadió en 1802) debe su especial posición al hecho de que presentaba una serie de proposiciones sobre la naturaleza y criterios de la poesía que fueron ampliamente adoptados por los contemporáneos de Wordsworth, incluso por aquellos que menos simpatía sentían por lo que suponían ser los designios poéticos de Wordsworth. Todas esas proposiciones reposan sobre la aserción básica que usualmente sirve de definición a la poesía de que:

1) La poesía es la expresión o desborde del sentimiento, o surge de un proceso de la imaginación en el que los sentimientos juegan un papel crucial.

Enunciados en ese sentido, lo sabemos, se encuentran en casi todos los críticos importantes del período, y en más o menos fácil conjunción con teorías filosóficas tan dispares como el sensualismo (o 'sensacionismo') de Wordsworth y el platonismo de Shelley, el idealismo orgánico de Coleridge y el positivismo de John Stuart Mill.

2) Como vehículo de un estado emotivo, la poesía se opone no a la prosa, sino a las aserciones no emotivas de hechos o "ciencia". "Mucha confusión —se quejaba Wordsworth—, se ha introducido en la crítica por esta contradistinción de poesía y prosa, en vez de la más filosófica de poesía y aserciones de hecho [*Matter of Fact*] o ciencia" [1]. Había sido común, desde la antigüedad, oponer la poesía a la historia, y fundar ese distingo en el argumento de que la poesía imita alguna forma de lo universal o ideal en vez de los acontecimientos reales. El proceder usual de los críticos románticos era reemplazar por la ciencia la historia como lo opuesto a la poesía, y fundar la distinción en la diferencia entre expresión y descripción, o entre lenguaje emotivo y lenguaje cognoscitivo. Como escribió un autor en el *Blackwood's Magazine*, en 1835, "la prosa es el lenguaje de la inteligencia, la poesía de la emoción" [2].

[1] *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 21 n.
[2] "La Filosofía de la Poesía", XXXVIII (1835), p. 828.





3) La poesía se originó en las primitivas exteriorizaciones de pasión que, por causas orgánicas, eran naturalmente rítmicas y figuradas.

En la versión de Wordsworth, "los primeros poetas de todas las naciones generalmente escribieron movidos por la pasión excitada por acontecimientos reales; escribieron naturalmente y como hombres: sintiendo vigorosamente como lo hacían, su lenguaje era atrevido y figurado" [3]. Coleridge cree que la poesía, como instintiva exteriorización de sentimiento, debe haber parecido a los hombres primitivos un lenguaje más natural y llamativo que la prosa; "era el lenguaje de la pasión y la emoción; es lo que ellos dicen y oyen en momentos de exultación, indignación, etc." [4]. Aunque los críticos románticos discrepaban violentamente sobre los méritos de la poesía primitiva, la mayoría de ellos aceptaba la hipótesis de que tuvo su génesis en la expresión apasionada antes que, como Aristóteles lo había supuesto, en un instinto de imitación [5].

4) La poesía es capaz de expresar las emociones principalmente por sus recursos de las figuras del lenguaje y el ritmo, por medio de los cuales las palabras naturalmente dan cuerpo y transmiten los sentimientos del poeta.

En oposición a la doctrina anterior de que el lenguaje figurado y el metro eran primariamente ornamentos usados para realzar el placer estético, la típica opinión romántica era la expresada por Wordsworth: no es necesario en poesía apartarse del lenguaje ordinario "en busca de elevación del estilo o cualquiera de sus pretendidos ornamentos: pues si el asunto del poeta ha sido juiciosamente elegido, lo llevará naturalmente y en la ocasión adecuada a las pasiones, cuyo lenguaje, si escogido veraz y juiciosamente debe ser necesariamente digno y variado y vivificado con metáforas y figuras" [6]. De esto se sigue que:

5) Es esencial para la poesía que su lenguaje sea expresión

[3] *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 41.
[4] *Miscellaneous Criticism*, p. 227. Cf. "Sobre poesía o arte", en *Biographia Literaria*, II, 253.
[5] Por ejemplo, "Defensa de la Poesía", *Shelley's Literary Criticism*, p. 121; De Quincey, "Estilo", en *Collected Writings*, X, 171-3; Mill, "¿Qué es la poesía?", en *Early Essays*, pp. 203-4; Keble, *Lectures on Poetry*, I, 19-20, 58-9, 65; Jeffrey, Recensión del *Wilhelm Meister* de GOETHE en *Contributions to the Edinburgh Review*, I, 258.
[6] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 21-2.

espontánea y genuina, no artificiosa y simulada del estado emotivo del poeta.

Sobre esta tesis, Wordsworth (y, con cuidadas restricciones, Coleridge) fundaba su ataque sobre la 'adopción mecánica' de figuras de lenguaje, a la que atribuían la adulterada dicción de la poesía del siglo XVIII. Sobre ella se afirma, también, el uso romántico de la espontaneidad, la sinceridad y la unidad integral de pensamiento y sentimiento, como criterios esenciales de la poesía, en lugar de sus contrapartes neoclásicas: juicio, verdad y propiedad con que la dicción va apareada al que habla, al tema y al género literario[7].

6) El poeta nato se distingue de los otros hombres particularmente por sus dotes de intensa sensibilidad y susceptibilidad a la pasión.

"Un poeta, como dijo Wordsworth, difiere de los otros hombres porque está dotado de más sensibilidad viva, más entusiasmo y ternura... [es] un hombre que se complace en sus propias pasiones y voliciones y que se regocija más que otros hombres en el espíritu de vida que está en él...".[8]. Escribiendo más tarde en defensa de Robert Burns añadía que esta constitución del genio, desde que lo inclina al placer, "no es incompatible con el vicio, y... el vicio lleva a la desgracia —la más aguda en razón de las sensibilidades que son los elementos del genio...[9]. Coleridge decía también que la sensibilidad "a la vez profunda y rápida" y la profundidad de la emoción son componentes esenciales del genio, aunque insistía en que no menos esenciales son las fuerzas opuestas de la impersonalidad y la "energía de pensamiento"[10]. Shelley subrayaba la "delicada sensibilidad" y vulnerabilidad a la tentación del poeta nato; y John Stuart Mill trazó un estudiado retrato del "poeta por naturaleza" como alguien que ha heredado "finos sentidos" y "una organización nerviosa... constituida de tal modo que sea impulsada más fácilmente a 'estados' de goce o sufrimiento, por causas físicas o morales..."[11]. Más tarde Mill llegó a decir que, con una textura tan fina y emotiva, el poeta no puede sino sufrir en la presente sociedad competitiva

7 Véase cap. X.
8 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 23.
9 *Ibid.*, 213.
10 *Biographia*, I, 30; II, 14-19.
11 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 156-8; MILL'S, *Early Essays*, pp. 259-60; cf. *ibid.*, 221-4, 229-30.





no por vanidad mortificada, sino por el temperamento poético mismo, bajo un orden social hecho por y para naturalezas más duras; y en un mundo que, no siendo para los insensibles, no es siempre un lugar de contentamiento ni de paz sino después de muchas batallas duramente peleadas[12].

Aquí estamos ya en camino al estereotipo del *poète maudit*, dotado de ese ambiguo don de la sensibilidad que lo hace a la vez más bienaventurado y más maldito que los otros miembros de la sociedad, entre los cuales, por destino heredado, es un proscripto.

7) La función más importante de la poesía es, gracias a sus recursos placenteros, fomentar y hacer más sutiles, la sensibilidad, las emociones y las simpatías del lector.

La poesía romántica sigue siendo poesía con finalidad, pero en lugar de "solaz y doctrina", su propósito es principalmente cultivar los elementos afectivos de la naturaleza humana. Para enunciar con palabras de Wordsworth lo que llegaría a ser un lugar común de su época: "El fin de la poesía es producir excitación en coexistencia con un excedente de placer" y su efecto es "rectificar los sentimientos de los hombres" para ampliar sus simpatías y producir o acrecentar la "capacidad de ser excitado sin la aplicación de estimulantes groseros y violentos"[13].

Éstas o similares proposiciones han persistido, desde comienzos del siglo XIX, como partes integrantes de una estética expresiva. Eugène Veron, que en su *Esthétique* de 1878, escribió una de las más completas exposiciones del arte como expresión del sentimiento, incluye y se explaya sobre estas siete tesis de Wordsworth. Y algunos de estos puntos, diversamente reinterpretados y reorganizados, continúan siendo sustentados por teorizadores de tendencia expresionista, doctrinalmente tan diversos en otros aspectos como Benedetto Croce e I. A. Richards.

## 1. WORDSWORTH Y EL SIGLO XVIII.

Wordsworth, pues, el primer gran poeta romántico, puede ser considerado también el crítico cuyos escritos altamente influyentes,

12 "Alfred de Vigny", en *Dissertations and Discussions* (Boston, 1864) I, 348-9. Sobre esta cuestión, véase también *Shelley's Literary Criticism*, pp. 154-8; HAZLITT, *Complete Works*, v, 129-30; VIII, 83; W. J. FOX, *Monthly Repository* (enero, 1833), p. 31; A. SMITH, *La filosofía de la poesía*, en *Blackwood's*, XXXVIII (1835), p. 835.
13 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 16, 27, 32. Véase cap. XI, secc. V.

al hacer de los sentimientos del poeta el centro de referencia crítica, señalan el viraje en la teoría literaria inglesa. Es sin embargo notable que Wordsworth estuviera más profundamente inmerso en ciertas corrientes del pensar del siglo XVIII que cualquiera de sus contemporáneos importantes. No hay, por ejemplo, casi nada de la terminología de la filosofía estética postkantiana en Wordsworth. Sólo en su poesía, no en su crítica, hace Wordsworth la transición de la visión del hombre y la naturaleza del siglo XVIII al concepto de que la mente es creadora en la percepción y parte integrante de un universo orgánico interrelacionado. Recordar el material del capítulo precedente, además, es reconocer en cuán gran medida Wordsworth incorpora en su teoría poética las especulaciones del siglo XVIII sobre los orígenes emotivos del lenguaje, las ideas prevalecientes sobre la naturaleza y valor de la poesía primitiva, junto con los resultados de un siglo de desarrollo de las doctrinas longinianas y sustituye con esta amalgama las teorías neoclásicas que se fundan más sustancialmente sobre Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano. El Dr. Johnson se habría sentido apenado por la mayoría de las conclusiones críticas de Wordsworth, pero hubiera encontrado poca ocasión para sorprenderse ante el vocabulario técnico o el razonamiento por los cuales se llegaba a esas conclusiones.

Wordsworth permanecía dentro de una bien definida tradición en la estructura general de su crítica, no menos que en sus detalles. A lo largo de todo su *Prefacio,* Wordsworth acude a una norma básica para establecer la validez de los designios del poeta o de los criterios del crítico —la común naturaleza de los hombres, siempre y doquiera. Éste es el sistema al que A. O. Lovejoy ha dado el nombre de "uniformismo" [*Uniformitarianism*] y que ha mostrado era el principio-guía en los dominios normativos del pensamiento —tanto moral, teológico, y político como estético— en el siglo XVII y la mayor parte del XVIII[14].

Este modo de pensar se funda en el supuesto de que la naturaleza humana, en sus pasiones y sensibilidad no menos que en su razón, es dondequiera fundamentalmente la misma; de donde saca la consecuencia que las opiniones y sentimientos compartidos de la humanidad constituyen la norma de mayor confianza en cuanto a los valores estéticos como a los otros. Para citar a Hugh Blair, en materia

[14] Véase especialmente "El paralelo del deísmo y el clasicismo", en *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 78 ss.





de gusto, la norma deben ser "los sentires y sentimientos comunes de los hombres". "Pues el sentir universal de la humanidad es el sentir natural; y puesto que es el natural, es, por tal razón el sentir justo"[15]. En esta doctrina la gran mayoría de los críticos del siglo XVIII estaban perfectamente acordes; y compartían también la opinión que, desde que los poetas primitivos fueron dotados por la naturaleza con todas las facultades y fuerzas necesarias para hacer gran poesía, las producciones primitivas —la *Ilíada,* por ejemplo— en ciertos aspectos no tienen par. El Dr. Johnson pone en boca de Imlac estas palabras: "Es observación común que los escritores primitivos están en posesión de la naturaleza y sus seguidores del arte: que los primeros descuellan en fuerza e invención, y los últimos en elegancia y refinamiento"[16].

Los teorizadores que ahora singularizamos como primitivistas estéticos se apartaban de esta muy ortodoxa opinión neoclásica principalmente en el acento y el detalle. Por una parte, no sólo apuntaban sino que deploraban el reemplazo de la naturaleza por el arte en el curso de la historia literaria; y por otra, especificaban que la superioridad de los poetas primitivos consistía particularmente en la simple y uniforme pureza de sus sentimientos e imaginación, y en la espontaneidad y candor no inhibidos con los que daban expresión a esos sentimientos. "En la infancia de las sociedades —como decía Blair—, las pasiones [de los hombres] no tienen que refrenarse en nada, su imaginación no tiene nada que la contenga. Se muestran ellos el uno al otro sin disfraz y platican y actúan con la simplicidad sin tapujos de la naturaleza". De aquí, pues, que estando libre de las restricciones y refinamientos de la civilización, "la poesía, que es hija de la imaginación, sea frecuentemente más ardiente y animada en las primeras edades de la sociedad"[17].

De acuerdo con una variante, común en el siglo XVIII, de este punto de vista, los aspectos elementales y uniformes —y por consiguiente normales— de la naturaleza y las producciones humanas han de encontrarse no sólo en los primitivos 'cronológicos' sino también en los primitivos 'culturales', incluso en gentes que habitan en

[15] Conferencia xxxv, pp. 472-3; cf. Conferencia II, pp. 19-20.
[16] *Rasselas,* en *Works,* III, 327-8.
[17] *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian,* en *The Poems of Ossian* (Nueva York, s/fecha), pp. 89-90. Para la consideración de lo que la poesía ha ganado, tanto como perdido, con el progreso del arte y la civilización, véase sus *Lectures,* Conferencia xxxv, pp. 469-78.

naciones civilizadas, pero aisladas por su casta o *habitat* rural del artificio y las complicaciones de la cultura. En su aplicación estética, esta presunción fue una razón de la boga en el siglo XVIII de poetas que eran campesinos o proletarios —Stephen Duck el poeta trillador; Mary Collier, la lavandera-poetisa; Henry Jones, el poeta-zapatero— de cuyos rangos el único aspirante que hizo buenas armas fue el poético muchacho del arado, Robert Burns [18].

Wordsworth no fue un primitivista cronológico, pues, a diferencia de Blair, no creía que en ciertos aspectos principalísimos la mejor edad poética estuviera a sus espaldas. En una carta escrita en 1809 para el periódico de Coleridge *The Friend* [El amigo] hasta sugiere una cauta aprobación de la creencia de que, en trazos muy generales, hay "un progreso de la naturaleza humana hacia la perfección", a la vez en dignidad moral y en poderío intelectual [19]. Pero la teoría crítica que sostuvo durante aquellos primeros años del siglo XIX, cuando formuló sus pronunciamientos literarios más importantes, pueden clasificarse con toda lealtad como una forma —aunque altamente refinada y compleja— de primitivismo cultural. El patrón cardinal del valor poético de Wordsworth es "la naturaleza", y la naturaleza, en el uso que él hace del término, recibe una triple connotación primitivista: la naturaleza es el común denominador de la naturaleza humana; se muestra en la forma más digna de confianza entre los hombres que viven "de acuerdo con la naturaleza" (es decir en un ambiente culturalmente simple, especialmente el rural); y consiste primariamente en una simplicidad elemental de pensamiento y sentimiento y un espontáneo y no artificioso modo de expresar los sentimientos con palabras. En 1802 escribió una carta al joven Christopher North que muestra su característico proceder normativo, y nos provee de una glosa que echa mucha luz

18 Para un relato divertido de esa declinación y su razón de ser, véase C. B. TINKER, *Nature's Simple Plan* [El sencillo plan de la naturaleza], pp. 92 y ss.

19 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 62. En un pasaje de *Los principios del gusto* (Principles of Taste) de R. P. KNIGHT, en que se cita las especulaciones de Blair sobre el lenguaje primitivo, hay una nota marginal de puño y letra de Wordsworth en que expresa su desdén por estos "devaneos sobre el estadio salvaje [del hombre] sobre su estadio agrícola, sobre su estadio de cazador, etc., etc." (E. A. SHEARER, "Las anotaciones marginales de Wordsworth y Coleridge", *Huntington Library Quarterly*, I, 1937-8, p. 73).





sobre el *Prefacio* a las *Baladas líricas* escrito dos años antes... "¿A quiénes debe gustar la poesía?", se preguntaba Wordsworth.

> Contesto: a la naturaleza humana como ha sido [y siempre] será. ¿Pero dónde hemos de encontrar la mejor medida de ello? Yo contesto: [desde] dentro; desnudando nuestros propios corazones y mirando fuera de nosotros [hacia] quienes llevan vidas más simples y más acordes con la naturaleza [hacia]; los hombres que nunca han conocido los falsos refinamientos, los deseos artificiales y caprichosos, las falsas críticas, los hábitos afeminados en el pensar y el sentir o que habiendo conocido esas cosas las han sobrepasado.

Para encontrar "auténticos representantes de la vasta masa de existencia humana", debemos dejar de lado la clase de los "caballeros, las personas de fortuna, los profesionales, las damas"; debemos "descender más abajo, a las cabañas y los campos y entre los niños" [20].

Wordsworth no es un expositor ideal y se queja frecuentemente en sus cartas de que el escribir prosa se le hace duro y le provoca calambres musculares, sudores nerviosos y desaliento espiritual. La argumentación del *Prefacio* a las *Baladas líricas* no es transparente, pero se aclara considerablemente, pienso, una vez que reconocemos cuán persistente es su referencia, en cada área de examen, a la norma que Wordsworth llamó "la naturaleza humana como ha sido y [siempre] será", de la que aquel simple morador de la cañada de Cumberland se supone sea la mayor aproximación existente. De tal modo:

1) *El asunto de la poesía.* Wordsworth nos dice que su propósito era, sobre todo, delinear "las leyes primarias de nuestra naturaleza: principalmente en la medida en que concierne a la manera en que asociamos las ideas en un estado de excitación". Para ilustrar esas leyes genéricamente humanas,

> la vida humilde y rústica fue generalmente escogida, porque en esa condición las pasiones esenciales del corazón encuentran mejor suelo en el que pueden alcanzar su madurez, están menos constreñidas y hablan un lenguaje más llano y más enfático; porque en esa condición de vida nuestros sentimientos elementales coexisten en un estado de mayor simplicidad... porque las maneras de vida rural germinan de aquellos sentimientos elementales... y son más durables; y, en último término, porque en tal condición las pasiones de los hombres son in-

20 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 6-7.

corporadas en las hermosas y permanentes formas de la naturaleza... Un lenguaje así, que surge de experiencia repetida y sentimientos regulares, es un lenguaje más permanente y un lenguaje mucho más filosófico que aquel con el que frecuentemente lo reemplazan los poetas [21].

El Dr. Johnson era el principal ejemplo de un mal crítico que daba Wordsworth, pero es instructivo observar cuán estrecho es el paralelo, en concepto e idioma críticos, entre la justificación por Wordsworth de los personajes de su balada y la alabanza de los personajes cómicos de Shakespeare por Johnson. Los personajes de Shakespeare, Johnson había dicho,

> actúan conforme a principios que surgen de su genuina pasión, muy poco modificados por formas particulares... son naturales y, por consiguiente, durables... La uniforme simplicidad de cualidades primitivas no admite aumento ni soporta disminución...
> Si hubiera, lo que yo creo que hay, en cada nación, un estilo que nunca se vuelve anticuado... ese estilo, probablemente ha de ser buscado en el trato común de la vida, entre aquellos que hablan sólo para ser entendidos, sin ambición de elegancia [22].

Wordsworth, pues, estaba por entero de acuerdo con Johnson en que el poeta sólo se preocupa, en general, de los elementos, pasiones y lenguaje uniformes de la naturaleza humana; difería simplemente acerca del lugar en que esas cualidades están mejor ejemplificadas en la vida real. Esta diferencia, sin embargo, llevaba en la práctica a una drástica ruptura con el decoro poético tradicional. Para Wordsworth una madre loca, un muchacho idiota o un niño que nada sabe de la muerte eran temas tan apropiados para la poesía como Aquiles o el rey Lear. La representación poética de esas gentes no era entendida como un cambio de lo universal y lo normal a lo aberrante y anormal, como algunos críticos se lo han echado en cara desde sus días hasta hoy. Al contrario, por una simple extensión de la premisa del pensamiento neoclásico más ampliamente sustentada —una extensión de la cual había amplios prece-

[21] *Ibid.*, pp. 14-15. Wordsworth escribió originalmente "la vida *baja* y rústica" (*low* and rustic life) y no cambió ese texto por "la vida *humilde* y rústica" (*humble* and rustic life), hasta la edición de 1832. Cf. *ibid.*, p. 31: el objeto más valioso acerca del cual se escribe consiste en "las grandes y universales pasiones de los hombres, lo más general e interesante de sus ocupaciones, y el mundo entero de la naturaleza"... Véase también el pasaje similar en *La excursión*, I, II, 341-7.

[22] Prefacio a Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, pp. 19-20.





dentes aún en vida de Johnson— Wordsworth se volvía, en su poesía, hacia aquellos sentimientos y pensamientos cuya presencia misma en campesinos, niños e idiotas es lo que prueba que ellos son propiedad no sólo de las clases cultivadas de la sociedad sino de toda la humanidad. En tales personajes, como declaraba Wordsworth, los "elementos son simples, y pertenecen a la naturaleza más que a los usos o maneras, tal como existe ahora y existirá siempre probablemente..." [23]. En ello fundaba Wordsworth su explicación de la grande e importante extensión de las simpatías literarias y de los temas de que daba ejemplo en su práctica poética.

En la teoría de Wordsworth, las "pasiones esenciales" y las "expresiones en bruto" [*unelaborated*] de las gentes humildes sirven no sólo como asunto de la poesía, sino también como modelo para el "espontáneo desborde" de los sentimientos del propio poeta en el acto de componer. En último análisis, Wordsworth refiere las cuestiones acerca del tema, de la dicción, de la caracterización, y de todos los elementos de un poema a lo que en su sistema es la categoría lógicamente primitiva:

2) *La naturaleza del poeta.* "Tomando el tema, pues, en sus fundamentos generales, séame permitido preguntar, ¿qué se entiende por la palabra poeta? ¿Qué es un poeta?" La respuesta de Wordsworth dice que el poeta es "un hombre que habla a los hombres", diferente de los otros hombres no en la especie sino sólo en el grado de sensibilidad, pasión y capacidad de expresión. De aquí que "donde el poeta habla por boca de sus personajes" el tema "lo llevará naturalmente, en la ocasión propicia, a las pasiones", cuyo lenguaje será el realmente hablado por los hombres. En esas otras ocasiones "en que el poeta nos habla en su carácter y persona propios", él también siente, y por consiguiente habla, como representante de la uniforme naturaleza humana.

> Pero esas ocasiones y pensamientos y sentimientos son las pasiones y pensamientos y sentimientos generales de los hombres... El Poeta piensa y siente en él el ardor de las pasiones humanas. ¿Por qué, pues, puede este lenguaje diferir en cualquier grado, materialmente, del de todos los otros hombres que sienten vivamente y ven claro? [24].

[23] En un acápite del *Prefacio* en que comenta "El muchacho idiota", "La madre loca", "Somos siete" y otros poemas: el pasaje fue suprimido en la edición de 1845. Véase *Poetical Works*, ed. de Selincourt, II, 388 n.

[24] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 21-3, 29-30.

El hecho de que fundara la poesía en sus propios sentimientos hacía a Wordsworth especialmente vulnerable, como él lo comprendió, al reproche de sus contemporáneos de que esos sentimientos podían ser peculiarmente suyos y estar caprichosamente vinculados a temas triviales. "Yo siento, admitía, que mis asociaciones [de ideas] deben algunas veces haber sido particulares en vez de generales." Su defensa expresa que, aunque siendo humano es falible, el mejor guía del poeta hacia el sentimiento humano universal resulta su propio sentimiento. Un autor no puede, sin peligro, diferir la solución a "la simple autoridad de unos pocos individuos, o aún más, de ciertas clases de hombres...; sus propios sentimientos son su propio puntal y sostén" [25].

Wordsworth considera luego una posible inferencia de su teoría expresiva de la poesía, lo cual un día, en verdad, llegará a convertirse en justificación para la poesía de camarilla y para el simbolismo privado. ¿No podría permitirse al poeta abandonar el lenguaje universal y "usar un lenguaje peculiar cuando expresa sus propios sentimientos para su propio deleite o el de hombre como él mismo"? A esto Wordsworth objeta que "los poetas no escriben sólo para los poetas sino para los hombres" [26], lo que nos lleva a una tercera zona de su argumentación.

3) *El público.* Wordsworth estaba tan seguro como lo habían estado cualquiera de los críticos neoclásicos de que la poesía debe producir "un placer inmediato", que debe apelar a la constante y uniforme receptividad de los hombres y que, por consiguiente, como lo había dicho el Dr. Johnson, "toda pretensión a los honores poéticos debe ser decidida finalmente por el sentido común de los lectores, que sigue incorrupto por prejuicios literarios después de tanto refinamiento de sutilezas y dogmatismo en la enseñanza" [27]. Pero aquí Wordsworth debía enfrentarse con una dificultad, pues uno de los propósitos de su *Prefacio* era justificar sus propios principios y práctica poéticos contra la indiferencia o los juicios adversos de

[25] *Ibid.*, p. 36. Rousseau había dicho que el corazón "cuando es sincero es siempre uniforme" (*quand il est sincère, est toujours uniforme*); véase LOVEJOY, "Paralelo del deísmo y el clasicismo", p. 82.
[26] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 6-7.
[27] *Ibid.*, p. 25; JOHNSON, "Vida de Gray", en *Lives of Poets* (ed. Hill), III, 441. Sobre este tópico en Johnson, véase W. R. KEAST, "Los fundamentos teóricos de la crítica de Johnson", en *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, pp. 402-3.





la gran mayoría de los lectores de su propio tiempo. Exactamente paralelo había sido el dilema crónico de muchos teorizadores neoclásicos, que habían encontrado que las implicaciones igualitarias de la confianza en el voto de los hombres en general entraban en conflicto con sus propias y cultivadas preferencias estéticas. El Dr. Johnson, atrevidamente, puso su confianza en el lector común; pero otros críticos no sólo negaban jerarquía al consenso de su propio tiempo y lugar en favor del consenso de los siglos, sino que descalificaban a todos salvo unos pocos hombres como competentes para hablar por los hombres en general. El encadenamiento de raciocinios mediante los cuales puede llegarse a tan sorprendente conclusión está puesto de manifiesto en los *Elementos de crítica*, de lord Kames. Lo que es uniforme entre los hombres, según Kames, es "no sólo invariable, sino también perfecto, recto...". Pero para determinar las normas del gusto "común a la especie", no podemos "fiarnos en un gusto local o transitorio; sino en aquello que es más general y más duradero entre las naciones cultas". En consecuencia, no sólo han de quedar privados de voto los 'salvajes' sino también "aquellos que ganan su sustento con el trabajo corporal", así como cualesquiera otros hombres que "por su gusto corrupto estén descalificados para votar. El sentido común de la humanidad debe confinarse, pues, a los pocos que no caen dentro de esas excepciones" [28].

Wordsworth también justifica racionalmente cierta exclusión, aunque, al revés de Kames, no se aparta sino al contrario se inclina hacia "aquellos que se ganan su sustento con el trabajo corporal" como el mejor índice práctico del sentir general de la humanidad. Como escribió en su carta a Christopher North, la poesía debe gustar a "la naturaleza humana según ha sido y siempre será", pero ésta se halla muy pobremente representada por gran parte de la naturaleza humana tal como ahora existe, porque una gran proporción del público lector ha sido pervertido por "falsos refinamientos" y "deseos artificiales". Un gran poeta, por consiguiente, en vez de conformarse a ellos, debe más bien

> rectificar los sentimientos de los hombres, darles una nueva perspectiva en el sentir, volver sus sentimientos más sanos, puros y permanentes, en una palabra, más consonantes con la naturaleza... [29].

[28] Cap. XXV, II, 383-4, 388-90.
[29] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 6-7.

Sobre fundamentos como éstos, Wordsworth manifiesta en la Conclusión de su *Prefacio* de 1800, que él cree que el cumplimiento de sus designios producirá "genuina poesía; bien adaptada por su naturaleza para interesar permanentemente a la humanidad". Quince años más tarde, la "hostilidad sin tregua" que sus poemas seguían encontrando en algunos críticos, motivó que se explayara sobre esa tesis en el *Ensayo suplementario* al *Prefacio*. Esta vez procede trazando un distingo entre la voz pasajera y falible del 'público' y aquella norma eterna y universal que surge, a través del tiempo, como la voz 'del pueblo'.

> De todo lo dicho, ¿resulta que, en opinión del Autor, el juicio del Pueblo no ha de ser respetado? El pensamiento es injurioso en extremo... El Pueblo ha sido ya justificado y su elogio pronunciado por implicancia cuando se dijo, más arriba, que la buena poesía, la individual tanto como la especie, sobrevive... ¿Y cómo sobrevive sino a través del Pueblo?... La voz que surge de este Espíritu es aquella *Vox Populi* que la Deidad inspira. Insensato debe ser quien toma por tal una aclamación local, o una transitoria alharaca —transitoria aunque dure años, local aunque provenga de una Nación [30].

4) *La dicción en la poesía.* En cualquier teoría en que la poesía es una expresión del sentimiento, la cuestión de la dicción tiende a convertirse en primaria. Pues los sentimientos del poeta se conciben más prestamente como fluyendo no en el argumento o los personajes sino en las palabras, y se convierte en la mayor tarea del crítico formular las normas conforme a las cuales el lenguaje de la poesía ha de reglarse y ser juzgado.

Que las expresiones de Wordsworth sobre este tema —al que dedicó la mayor parte del *Prefacio*— eran peculiarmente oscuras y equívocas lo atestiguan las interminables disputas sobre su sentido desde sus días a los nuestros. Mucho de la dificultad surge de su repetida formulación de la norma poética como una selección del "lenguaje real de los hombres", o "el lenguaje realmente hablado por los hombres" y del enunciado que lo acompaña de que no puede haber "ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de la composición métrica" [31]. El contexto total muestra llana-

[30] *Ibid.*, pp. 194, 200-01. Véase también el distingo de Wordsworth entre "el *Pueblo*" (the People) y "el *Público* (the Public) (un ser muy diferente)", en *The Letters: The Middle Years*, I, 169.

[31] *Ibid.*, pp. 11, 20-21; cf. pp. 13, 18.





mente que (a pesar de algunas vacilaciones debidas a la ambigüedad de la palabra 'real') la principal preocupación de Wordsworth no concierne a las palabras a título singular ni al orden gramatical del discurso en prosa, sino a los desvíos figurados del discurso literal, y que la intención principal de Wordsworth es mostrar que tales desvíos son justificables en el verso sólo cuando tienen las mismas causas psicológicas que tienen en el hablar "sin arte" cotidiano. Aquellos que creen refutar la argumentación de Wordsworth demostrando que en su propia poesía usa vocabulario más amplio y diferente orden sintáctico que los de un campesino, equivocan el blanco. En la teoría de Wordsworth el parentesco entre el lenguaje de *La abadía de Tintern* y el habla de un pastor de un condado de los Lagos no es primariamente de equivalencia lexicográfica o gramatical sino genética. Ambas formas de expresarse, alegaría él, son ejemplos de lenguaje realmente hablado por los hombres bajo el impulso de un sentimiento genuino.

Una vez más, la argumentación de Wordsworth se esclarece si la miramos en la perspectiva de la crítica del siglo XVIII. En su uso, el término 'real' como norma del lenguaje poético es, en su mayor parte, intercambiable con el término 'natural' —"el lenguaje real de la *naturaleza*" es una de sus frases— y la 'naturaleza', como dondequiera, connota en Wordsworth varios atributos. Primero, el lenguaje de la naturaleza no es el lenguaje de los poetas como clase, sino el lenguaje de la humanidad. No está coloreado, como Wordsworth dice, por una "dicción peculiar a él como poeta individualmente o que pertenezca simplemente a los poetas en general" [32]. Segundo, está ejemplificado en el lenguaje usado por "los poetas antiguos, que "escribieron naturalmente y como hombres"; y en prosa su mejor ejemplar presente son "las simples y no estudiadas [*unelaborated*] expresiones" de las pasiones esenciales de los que viven próximos a la naturaleza [33]. Tercero, considerado genéticamente, el lenguaje natural es el instintivo y espontáneo desborde de sentimientos en palabras, y por consiguiente lo opuesto a la deliberada adaptación de medios a fines y de adhesión a convenciones específicamente poéticas que caracterizan el 'arte'. La única restricción que Wordsworth pone a este principio es la "necesidad de producir placer", lo que implica una selección para apartar lo que hubiera de "penoso

[32] *Ibid.*, p. 29 (el subrayado es mío).
[33] *Ibid.*, pp. 41, 14.

o desagradable en la pasión"; pero se apresura a agregar, esto no requiere que el poeta "escamotee o realce a la naturaleza" aquellas palabras "que son la emanación de la realidad y la verdad"[34].

Brevemente dicho, al establecer la norma de la dicción poética, Wordsworth adopta y elabora la vieja antítesis entre naturaleza y arte y, como los primitivistas estéticos de la época precedente, toma partido por la naturaleza. Esto está implícito a todo lo largo del *Prefacio*, y explícito en su ensayo tripartito *Sobre los epitafios*, una parte del cual se publicó en *The Friend* en 1810, y las otras dos por primera vez se imprimieron, tomadas del manuscrito, en *Las obras en prosa de William Wordsworth de Grosart* (1876). Aunque el ensayo total es la más extensa pieza de crítica fundada de Wordsworth y él la dedica, como el *Prefacio*, a combatir la noción de que "lo que era natural en prosa debía estar fuera de lugar en verso"[35] no ha recibido la adecuada atención de los estudiosos de la teoría literaria de Wordsworth.

> Reivindico —empieza diciendo en la tercer parte del ensayo— los derechos y dignidad de la Naturaleza. He dicho que esta excelencia es difícil de alcanzar; y, ¿por qué? ¿Es porque la naturaleza es débil? ¡No! Donde el alma ha sido tocada a fondo... no hay nunca falta de fuerza positiva; sino porque el adversario de la Naturaleza (llamad a ese adversario Arte o con el nombre que queráis) es comparativamente fuerte... [De los epitafios en verso en los *Extractos elegantes*] hay apenas uno que no esté enteramente teñido con los artificios que han abrumado nuestros escritos en metro desde los días de Dryden y Pope[36].

Es claro que Wordsworth está oponiéndose a la teoría de Pope, tanto como a su práctica del lenguaje poético. "El verdadero ingenio, había dicho Pope, es la naturaleza vestida para aventajarla", y "las verdaderas expresiones" consisten en dar a los pensamientos su ajustada y apropiada "vestidura" y ornamento. "Él dora todos los objetos, pero no altera ninguno". El falso ingenio, por el contrario, aparece cuando los poetas son "inhábiles para dibujar la naturaleza desnuda y ocultar con ornamentos su falta de arte"[37].

34 *Ibid.*, p. 24.

35 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 113. Pone en claro que su argumento en este ensayo se aplica no sólo a los epitafios sino a todas las formas poéticas, desde que "las sensaciones primarias del corazón humano" son las fuentes vitales de la composición "en ésta y en toda otra especie" (p. 108).

36 *Ibid.*, pp. 122, 128-9.

37 *Essay on Criticism*, II, II. 289 y ss.





Pero para Wordsworth todo ese ingenio es falso ingenio, y todo el arte —en el sentido de estudiado ajuste de la frase al sentimiento y del ornamento retórico a la frase— sirve sólo para pervertir lo que él llama 'genuina' poesía. Al rechazar el 'arte' en el sentido neoclásico del término, Wordsworth rechaza también el concepto con él emparentado del lenguaje como vestidura del pensamiento, y de las figuras como ornamento del lenguaje[38].

Si nos volvemos al *Prefacio* y al *Apéndice* de las *Baladas líricas* encontramos que Wordsworth justifica las figuras de lenguaje en general, y las diferentes especies de figuras en particular, sólo cuando en vez de ser "supuestos ornamentos" ellas son "naturalmente" sugeridas por la pasión[39]. "La dicción poética —explica— se originó en aquel período de la historia de la poesía cuando, mediante la 'adopción mecánica' de figuras de lenguaje, los hombres "frecuentemente las aplicaban a sentimientos y pensamientos con los que no tenían conexión natural ninguna". El resultado era un lenguaje poético (y aquí Wordsworth inconfundiblemente revela que usa el término 'real' como sinónimo de 'natural') "que difiere materialmente del lenguaje real de los hombres en cualquier situación", aunque con el tiempo, "llegando a pervertirse gradualmente el gusto de los hombres, este lenguaje fue aceptado como un lenguaje natural"[40]. La misma antítesis entre el lenguaje de la naturaleza y el del arte provoca los epítetos que Wordsworth aplica a la dicción característica de los poetas del siglo XVIII. Esta dicción es "artificiosa" y es el resultado del "falso refinamiento o la innovación arbitraria"; ajeno a las leyes de la naturaleza humana y por consiguiente "arbitrario y caprichoso"; "hablado por rutina" antes que "emitido instintivamente"; y en consecuencia reemplaza el lenguaje natural y universal de los hombres por un "lenguaje de familia", que ha pasado de padres a hijos "como herencia común de los poetas"[41]. Al mostrar que la teoría de Wordsworth tuvo sus raíces en la anterior doctrina primitivista, no me considero obligado en modo alguno a condenar o a disminuir siquiera lo realizado por Wordsworth. El intento de corregir anteriores tendencias a formalizar y congelar el arte de la poesía, destacando el elemento opuesto de

38 Véase cap. x, sección v.

39 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 18, 22-3; véase también su nota a "La espina", *Poetical Works*, ed. de Selincourt, II, 513.

40 *Ibid.*, pp. 41, 43.

41 *Ibid.*, pp. 15, 18-19, 121.

la naturaleza era históricamente justificable y válido, al menos en el sentido pragmático de que la teoría era la hipótesis de trabajo y como tal ayudó a dar forma al proceder de uno de los más grandes y originales poetas del lenguaje. La crítica de Wordsworth reposa sobre la sólida base del reconocimiento de la grandeza y las potencialidades, como modelos literarios, de las baladas, canciones y relatos de la tradición oral. Reposa también sobre su percepción de las posibilidades como temas literarios de los modos de actuar y de hablar de los hombres que viven apegados al suelo, comparativamente aislados de los rápidos cambios de vida y maneras del mundo urbano. Y si ni la literatura ni las maneras de la gente son 'sin arte' en el sentido en que Wordsworth lo afirmaba, y su intento de generalizar, partiendo de sus atributos, a toda la poesía, está sujeto a serias objeciones, aun así, Wordsworth con su doctrina y su ejemplo trajo al dominio de la literatura aquel cúmulo de materiales que ha sido desde entonces ricamente explotado por escritores desde Thomas Hardy a William Faulkner.

Por añadidura, Wordsworth tuvo éxito, elaborando e introduciendo restricciones en las nociones de los primeros entusiastas de lo primitivo, convirtiéndolas de ese modo en una contribución, si no del todo adecuada en sí misma, estimable y proficua a nuestra tradición crítica. Ciertamente, Wordsworth no concibió al gran poeta como un hijo de la naturaleza instintivo y falto de pensamiento. Del mismo modo que requería al poeta tener los ojos puestos en su tema y le recordaba que no escribía para sí mismo sino para los hombres, también afirmó que los buenos poemas son producidos sólo por un hombre que "ha pensado larga y hondamente. Pues nuestros continuados flujos de sentimientos son modificados y dirigidos por nuestros pensamientos, que son en verdad los representantes de nuestros sentimientos pasados...". De tal modo afinó el supuesto-clave del primitivismo estético convirtiéndolo en la concepción de una espontaneidad que es la recompensa de la dedicación inteligente y de habilidades arduamente ganadas; una espontaneidad que, como F. R. Leavis ha dicho, "sobreviene tras un complejo desarrollo" y una naturalidad que "consuma una disciplina, moral y de la otra" [42]. La propia práctica de Wordsworth como está descrita en los *Diarios* de Dorothy Wordsworth, da también amplia

[42] F. R. Leavis, "Wordsworth", en *Revaluations* [Revaloraciones] (Londres, 1949), p. 170.





prueba de que, una vez compuestos, los poemas eran sometidos a una larga y ardua revisión. La fuerza de la teoría expresiva de Wordsworth, por consiguiente, radica en el incluir entre sus previsiones elementos de la concepción anterior, aquella que estima la poesía como un arte deliberado. Su peculiaridad consiste en que esos elementos sean ciudadosamente relegados a una posición temporal anterior o posterior al 'real llegar-a-ser' del poema. Pues en el acto inmediato de la composición, la mejor garantía de 'naturalidad' —Wordsworth insiste— es que el desborde sea espontáneo y libre a la vez de la deliberada adaptación del lenguaje corriente al sentimiento y de la deliberada torsión de los medios lingüísticos al logro de los efectos poéticos.

Es digno de destacarse, finalmente, que aunque repudia la opinión de que la naturaleza en la poesía debe ser "vestida para aventajarla", acepta la opinión de que puede ser "lo que a menudo fue pensado". En un caso, Wordsworth excede al Dr. Johnson en su demanda de uniformidad, en vez de originalidad, en los materiales de la poesía. Johnson, como Wordsworth, se interesaba por las poesías mortuorias, y se había anticipado a él escribiendo ensayos sobre los epitafios. Johnson había escogido una composición de Pope para especial elogio porque en ella "apenas hay una línea tomada de lugares comunes". Por esto lo regaña Wordsworth:

> No sólo no es una falta sino que es un requisito primario en un epitafio, que él contenga pensamientos y sentimientos que son en su substancia lugares comunes, y hasta muy trillados. Él tiene por fundamento la universal propiedad intelectual del hombre, las sensaciones que todos los hombres han sentido y sienten en cierto grado cada día y cada hora; verdades cuyo interés e importancia misma son causa de que nos resulten inesperadas, como cosas que han de dejarse que se cuiden solas.

La sentencia siguiente, sin embargo, señala el punto en que los dos teorizadores se separan: "Pero se requiere —dice Wordsworth— que esas verdades sean proferidas instintivamente o surjan irresistiblemente de las circunstancias"... [43].

[43] Johnson, "Vida de Pope", en *Lives of the Poets* (ed. Hill), III, 254; *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 121 (el subrayado es mío); cf. pp. 89-90, 93-4, 135. La "Disertación sobre los epitafios de Pope", del Dr. Johnson apareció originalmente en el *Universal Visiter and Memorialist* (1756), fue reimpreso en el *Idler* (3ª ed. 1767) y luego como apéndice a su "Vida de Pope".

Que el gran poeta romántico excediera aquí al gran crítico neoclásico en su demanda de uniformidad no parecerá anómalo si recordamos que Johnson, por su parte, había contrapesado su demanda de verdades comunes requiriendo lo que "es a la vez natural y nuevo", y si recordamos también que ninguno de los poetas románticos ingleses era de la opinión de Novalis de que "cuanto más personal, local, temporal y peculiar [*eigentümlicher*] es un poema, más cerca está del centro de la poesía" [44]. En Inglaterra la pleamar del culto de la 'unicidad' y la originalidad había llegado y pasado con las *Conjeturas* de Young. En su demanda de que el contenido de la poesía sea lo que está en el centro de la humanidad toda, Wordsworth andaba al unísono con Boileau, Pope y Johnson; la sustitución de la poesía considerada como imitación placentera por la poesía considerada como desborde de sentimiento, empero, forzaba a un cambio en la aplicación de este criterio. Desde que un poeta es "un hombre que habla a los hombres", expresar sus sentimientos espontáneos es el mejor modo de asegurarse de un contenido universal y apelar a lo que es universal en la humanidad. Este modo de pensar, desarrollo de la insistencia de Wordsworth en que el poeta tenga el ojo puesto sobre su asunto, alcanzaría su extremo teatral en la formulación de Victor Hugo:

> ¡Sí! Cuando os hablo de mí, os hablo de vosotros. ¿Cómo no lo advertís? ¡Ah!, insensato que crees que yo no soy tú [45].

## 2. Poemas, poesía y poetas, según Coleridge.

Que la crítica aplicada de Coleridge es independiente de sus principios generales —y hasta una feliz escapatoria a ellos— es un error

44 Novalis, *Romantische Welt: Die Fragmente*, ed. Otto Mann (Leipzig, 1939), p. 326.

45 [*Helas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi.*]

Prefacio a *Les Contemplations* (1856), *Oeuvres Completes* (París, 1882), *Poesie*, v, 2. Cf. Schiller: *Totalität des Audrucks wird von jedem dichterischen Werk gefordert, denn jedes muss Charakter haben, oder es ist nichts; aber der volkommene Dichter spricht das Ganze der Menscheit aus* (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*). [A toda obra poética se le exige totalidad de la expresión, pues cada uno debe tener carácter, de lo contrario no es nada; mas el poeta perfecto expresa el todo de la humanidad (Correspondencia Schiller-Goethe, 4ª ed., Stuttgart, 1881, II, 279)].





común a los coleridgeanos y a muchos anticoleridgeanos por igual. En su forma extrema, esta opinión llega al resultado de que el método crítico de Coleridge "sería aún hoy llamado impresionista" y que es algo como "las aventuras del alma entre obras maestras" de que habla Anatole France [46]. Aun T. M. Raysor, en su indispensable edición de la crítica shakespeariana de Coleridge, induce a error cuando dice que en el análisis por Coleridge de las teorías de Wordsworth en su *Biographia literaria*, las ideas generales "son generalizaciones inductivas basadas... sobre la experiencia personal", y "no, en manera alguna, una deducción del arte de un sistema metafísico, como esa rama de la filosofía que llamamos estética" [47]. Coleridge mismo atacó repetidamente, como falsa, la oposición absoluta de la deducción a la inducción. En la crítica como en la ciencia, según su modo de pensar, la investigación empírica sin una 'idea' anterior es ineficaz y los descubrimientos sólo pueden ser hechos por el espíritu preparado. Como Coleridge lo expresaba, tomando como analogía el genio, la observación es a la meditación sólo "como los ojos, para los cuales [la meditación] ha predeterminado su campo de visión, y a los cuales, como órgano suyo, les comunica una potencia microscópica" [48]. Y en la crítica aplicada, dice, "llamaré en auxilio a esa investigación leal y filosófica en que el crítico anuncia y se empeña en establecer los principios que él sustenta como fundamentos de la poesía en general..." [49]. La verdad sobre el asunto es que, excediendo en ello a cualquier crítico de comparable envergadura, Coleridge apenas puede considerar un hecho literario sin explícita referencia a los primeros principios. Nunca completó su proyectado sistema filosófico que debía incluir las bases de la poesía y la crítica entre el *omne scibile*, pero avanzó bastante en la empresa para demostrar que sus premisas metafísicas, lejos de ser ajenas a su práctica crítica, reaparecen como los principales críticos que hacen posible su característica penetración en la constitución y cualidades de determinados poemas.

46 G. W. Allen y H. H. Clark, *Literary Criticism, Pope to Croce* (Nueva York, 1941), p. 221. Como otro ejemplo del punto de vista extremo, aunque nada inusitado, de que Coleridge es un buen crítico *a pesar de su filosofía*, véase R. W. MacKail, Introducción a *Coleridge's Literary Criticism* (Oxford, 1908), pp. viii-xviii.

47 *Coleridge's Shakespearean Criticism*, I, xlvii-xlviii, nota.

48 *Biographia*, II, 64.

49 *Ibid.*, II, 64.

Como en su filosofía, también en su crítica, Coleridge enraíza su teoría en la constitución y actividad de la mente creadora.

> He trabajado en cimientos sólidos, sobre los cuales pueda fundar permanentemente mis opiniones, en las facultades componentes de la mente humana misma, y su dignidad e importancia comparativas. Según fuera la facultad o fuente de que el placer dado por un poema o pasaje deriva, estimaba el mérito de tal poema o pasaje [50].

La mente, el rango y el juego relativos de las facultades productivas, es para Coleridge a la vez la fuente y la piedra de toque del arte. Tan sistemáticamente abarca sus causas en los procesos mentales del poeta su análisis de la poesía, que podemos posponer provechosamente la consideración de muchas de sus ideas conductoras hasta que lleguemos a tratar de la psicología romántica de la invención poética. Al llegar aquí, tenemos una oportunidad cómoda de contrastar la teoría de Coleridge con la de Wordsworth, observando cómo Coleridge —en la porción central, más larga y más apretadamente razonada de su *Biographia literaria*— aplica sus principios críticos fundamentales en el examen de la teoría de Wordsworth sobre la poesía y la dicción poética.

El desacuerdo de Coleridge con Wordsworth no fue una reserva mental largamente demorada ni (como a veces se le ha enrostrado) el resultado del distanciamiento de ambos poetas; y fue un desacuerdo en cosas fundamentales, no en detalles. Sólo dos años después del *Prefacio* de 1800, Coleridge había escrito a Southey: "aunque el *Prefacio* de Wordsworth es a medias el hijo de mi propio cerebro", yo "me inclino a sospechar que de un modo u otro hay una radical diferencia en nuestras opiniones teóricas concernientes a la poesía; me empeñaré en llegar al fondo de esto..." [51]. La crítica de Coleridge sobre Wordsworth en las *Biografías*, es patente, fue el fruto de unos catorce años de meditación sobre el tópico.

Coleridge deja bien claro en las *Biografías* que él objeta, no la

[50] *Ibid.*, I, 14. Cf. su fragmentario ensayo con el título revelador: "Sobre los principios de la Crítica Genial... deducidos de las leyes e impulsos que guían al verdadero artista en la producción de su obra", *ibid.*, II, 219 y ss. En octubre 17 de 1815, Coleridge escribió a Byron que el objeto de sus *Biografías* era "reducir la crítica a sistema, mediante la deducción de las causas de principios inherentes a nuestras facultades" (*Unpublished Letters* [Cartas inéditas], II, 143; cf. *ibid.*, II, 65-6).

[51] *Letters*, I, 386-7; cf. 373-5.





validez del 'experimento' de Wordsworth en un nuevo estilo poético, sino aquellos pasajes que parecen "militar por la extensión de este estilo a la poesía de todo género" y que objeta tales pasajes como "erróneos por principio" [52]. La oposición básica de Wordsworth de 'naturaleza', en diversos sentidos, y 'arte', debe haber sido asaz conspicua para cualquiera de sus contemporáneos familiarizado con las normas de la crítica de fines del siglo XVIII. La estudiada dialéctica de Coleridge se propone, en gran medida, mostrar que esa oposición no puede ser sustentada, y que los grandes poetas son 'naturales' sólo en un sentido que implica aquellas mismas cualidades de finalidad, adecuación de las partes al todo y de los medios a los fines, y la elección de convenciones específicamente poéticas que son las características definitorias de un arte.

Coleridge empieza su crítica explicando sus ideas "primero, de un poema; y, segundo, de la poesía misma, en su especie, y en esencia". Para Wordsworth, la justificación del metro poético resultaba un problema particularmente espinoso, porque aunque el lenguaje natural del sentimiento puede ser rítmico en líneas generales, el uso en poesía de modelos altamente regulares de acento tónico y estrofas parecería que no es cosa de la naturaleza sino de artificio y convención. En consecuencia, se vio forzado a apartarse de la línea principal de su argumentación y explicar el metro (en una fórmula que se asemeja a las teorías del ornamento poético artificioso que estaba atacando) como un 'encanto' que se 'sobreañade' al lenguaje natural. Este encanto es justificable porque proporciona un placer suplementario y atempera el dolor de las 'pasiones profundas', pero no interfiere las pasiones ni abre el camino a ningún "otro distingo artificial del estilo". Pero el metro, sostiene, "no es sino adventicio a la composición" [53]. En oposición a Wordsworth, Coleridge expresamente define un poema de modo tal que hace del metro un atributo esencial. Separa de tal modo a los poemas no sólo de las obras de ciencia o de historia, sino de las obras de ficción escritas en prosa:

> La definición final, pues, así deducida, puede ponerse en palabras de este modo: Un poema es aquella especie de composición opuesta a las obras de ciencia en que se propone como objeto inmediato el placer, no la verdad; y que de las otras especies (que tienen este objeto en

[52] *Biographia*, II, 6-8; cf. p. 69.

[53] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 21, 31-6, 46.

común con ella) se distingue en que se propone a sí misma un tal deleite proveniente del todo como sea compatible con una gratificación distinta proveniente de cada una de sus partes componentes [54].

Al definir un poema como un medio para un 'objeto', 'propósito' o 'fin' (*object, purpose, end,* términos que emplea como sinónimos) Coleridge, muy dentro de la tradición de la crítica neoclásica, da por sentado que el hacer poemas es un arte deliberado antes que el espontáneo desborde del sentimiento. En una conferencia anterior había expuesto el asunto de tal modo que incluía la expresión del sentimiento, pero subordinándola al designio deliberado: "Es el arte de comunicar algo que deseamos comunicar, de tal modo que a la vez se exprese y se produzca excitación, pero con el propósito inmediato del placer; y cada parte esté adecuada para proporcionar tanto placer como sea compatible con la máxima suma en el conjunto" [55]. Las partes componentes del poema, incluso los sentimientos que expresa, son otros tantos medios para lograr el definido propósito del placer; y el metro, en este contexto de la disquisición, es visto como "una selección estudiada y una ordenación artificial" con el designio de proporcionar el placer óptimo en cada parte de un poema. El metro no es, como Wordsworth y muchos teorizadores anteriores habían sostenido, un encanto meramente supernumerario, pues en un todo armónico u organizado el cambio en cualquier parte trae aparejada una alteración en el resto; de aquí que si "el metro fuera sobreañadido, todas las otras partes deberían ponerse a tono con él". "Aduzco... el principio —dice Coleridge más adelante en su argumentación— de que todas las partes de un todo organizado deben ser asimiladas a las partes más importantes y esenciales" [56].

Todo esto en lo que concierne a los poemas en cuanto producciones métricas acabadas o (ajustándose a la terminología de Coleridge) como "especies de composición". Pero ahora Coleridge realiza una maniobra o cambio de frente muy significativo: "Pero si esto podría admitirse como una caracterización satisfactoria de un poema, tenemos todavía que buscar una definición de la poesía. Pues en escritores tan diversos como Platón, Taylor, Burnet e Isaías encontramos "poesía de la más alta especie", aunque carezca de metro y tenga la verdad antes que el placer por objeto inmediato; mientras, por otra parte, un poema en sí mismo "ni puede ni debe ser toda la poesía". Para definir lo que doquiera llamaba "poesía en su más alto y peculiar sentido" —esas proezas supremas de la mente creadora que sólo pueden sostenerse en pasajes breves, sea en prosa o en verso—, Coleridge se vuelve de la producción acabada a su etiología en el poeta, y de una definición en términos de finalidades racionales a una definición en términos de combinación y juego de las facultades mentales en la composición. En éste, "el más estricto uso del vocablo",

¿Qué es la poesía?, es tan aproximadamente la misma cuestión, ¿qué es un poeta?, que la respuesta a la una va implicada en la solución de la otra. Pues es un distingo resultante del genio poético mismo... El poeta, definido en su perfección ideal, pone en actividad el alma toda del hombre... Él difunde un tono y espíritu de unidad, que combina y funde (por así decirlo) lo uno con lo otro, por esa fuerza sintética y mágica a la que hemos dado en propiedad exclusiva el nombre de imaginación. Esta fuerza... se revela en el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes... [57].

Aquí encontramos el moverse típico de la crítica de Coleridge; él empieza con el producido, pero después de una pausa, se adentra en el proceso del producir. En la medida en que se ocupa del desarrollo de los términos para la clasificación y análisis crítico de las "especies de composición", readapta a sus designios los distingos que han pasado la prueba del tiempo —de medio, tema, dicción y fines—, que habían constituido las herramientas de la crítica desde los antiguos retóricos. Pero cuando Coleridge encara el problema de establecer los criterios para la valoración de la poesía "en su más alto... sentido", su crítica se vuelve genética y, al hacer de la mente y las fuerzas del poeta el foco de referencia estética muestra su consonancia con la tendencia central de su época.

En este pasaje, Coleridge introdujo en la crítica inglesa un concepto importante que ha reaparecido para jugar un papel direc-

54 *Biographia*, II, 8-10.

55 *Shakespearean Criticism*, II, 67 (el subrayado es mío); cf. *ibid.*, I, 163-6. Esas conferencias fueron dadas en 1811-12, y Coleridge no introdujo entonces el distingo entre "poema" y "poesía" que se convertiría en el eje de sus *Biografías*.

56 *Biographia*, II, 9-11, 56 (el subrayado es mío).

57 *Ibid.*, II, 12; *Shakespearean Criticism*, I, 166. R. S. CRANE, uno de los muy pocos comentadores que ha tomado el distingo de Coleridge entre poema y poesía como algo más que una muestra de ingeniosidad pervertida, esclarece grandemente la lógica de este capítulo de las *Biographia*. Véase su estudio "Cleanth Brooks o la bancarrota del monismo crítico", en *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, pp. 83-107.

tivo en los escritos críticos de nuestra propia generación [58]. Es éste, la invocación a la 'inclusividad' [*inclusiveness*] como criterio de excelencia poética, esto es: la coexistencia en un poema de "cualidades opuestas o discordantes", siempre que ellas hayan sido combinadas o reconciliadas en la unidad por la fuerza sintética que Coleridge atribuye a la imaginación. El concepto, importa advertirlo, no es adventicio en la crítica de Coleridge, ni tampoco específicamente estético en sus orígenes. Es simplemente la aplicación en el dominio de la estética del principio generador que subyace en el sistema metafísico de Coleridge en su totalidad.

"Concededme una naturaleza que tenga dos fuerzas contrarias —había escrito Coleridge en un capítulo anterior de sus *Biografías*—, la una que tienda a expandirse infinitamente, mientras la otra se esfuerza en aprehender o en encontrarse a sí misma en esta infinitud, y yo haré que el mundo de las inteligencias, con el sistema todo de sus representaciones surja ante vosotros" [59]. En una serie de tesis se puso a resumir los dogmas principales de esta 'filosofía dinámica', en orden a aplicarlos, nos dice explícitamente, "a la deducción de la imaginación, y con ella a los principios de producción y de crítica del genio en las bellas artes". Debemos empezar, nos dice, con "una verdad autofundada, incondicional y conocida a su propia luz. Este principio se ha de encontrar en "el *sum* o yo soy" —ese "espíritu, yo, o autoconciencia" que puede ser definido como "una perpetua autoduplicación de uno y el mismo poder en objeto y sujeto, que presuponen el uno al otro y pueden existir sólo en cuanto antítesis". Y en el poder generador de esta oposición que perpetuamente se renueva ella misma, en la mente de un individuo, entre sujeto y objeto, entre infinito y finito —"en la existencia, en la reconciliación y el repetirse de esta contradicción consiste el proceso y el misterio de la producción y de la vida" [60].

[58] Véase, por ejemplo, I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, pp. 239-53; CLEANTH BROOKS, *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, North Carolina, 1939), pp. 40-43, y *The Well-Wrought Urn* [La urna bien trabajada], pp. 17, 230-31; AUSTIN WARREN, *Rage for Order* [La rabia al servicio del orden] (Chicago, 1948), Prefacio.

[59] *Biographia*, I, 196. Coleridge sigue aquí la formulación de Schelling, pero estaba familiarizado también con el concepto del poder generador del conflicto de los opuestos en pensadores tan anteriores como los Cabalistas, Giordano Bruno, Boehme y Swedenborg.

[60] *Ibid.*, I, 179-85.





El conflicto dinámico de opuestos y su reconciliación en un tercero superior no está limitado al proceso de la conciencia de sí individual. El mismo concepto sirve a Coleridge como principio-raíz de su cosmogonía, su epistemología y su teoría de la creación artística por igual. A esto apunta Coleridge en su comentario críptico a menudo ridiculizado: "Sostengo que la imaginación primaria es la fuerza viviente y primer agente de toda humana percepción, y como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito Yo Soy. Considero la imaginación secundaria como un eco de la anterior..." [61]. Toda genuina creación —todo lo que no es remedo de modelos dados o un mero reensamblamiento de elementos dados en un todo que es nuevo en su armado, pero no en sus partes—, deriva de la tensión generativa de fuerzas oponentes, que son sintetizadas, sin exclusión, en un nuevo todo. La imaginación, al crear poesía, por consiguiente, hace eco al principio creador subyacente en el universo. Correlativa e inversamente el universo todo, a la vez en su continua generación "en el infinito Yo Soy" y en la repetición de este acto en el proceso de percepción por las mentes humanas individuales, puede decirse que consiste, exactamente como un gran poema, en la productiva resolución de contrarios y desemejantes.

En la crítica de Coleridge, concordantemente, la síntesis imaginativa de las cualidades estéticas discordantes o antitéticas reemplaza a 'la naturaleza' de Wordsworth como criterio del más alto valor poético; y esto sobre fundamentos inherentes a la visión del mundo de Coleridge. Los críticos neoclásicos, como sabemos, a menudo habían anunciado la norma estética en términos de una media o adecuada combinación de extremos. Muchos de esos extremos reaparecen en la lista que hace Coleridge de las especies de contrarios reconciliados en la poesía, pero convertidos al nuevo ritmo de tesis-antítesis-síntesis. La reconciliación imaginativa lo es "de la identidad con la diferencia; de lo general con lo concreto; de la idea con la imagen; de lo individual con lo representativo; del sentido de la novedad y la frescura con el de los objetos viejos y familiares; del estado de emoción mayor que el usual con el orden mayor de lo usual..." [62]. Entre otras cosas (y esto nos trae de vuelta al

[61] *Ibid.*, I, 183, 202. Este pasaje es analizado desde distinto punto de vista en el Cap. X, sec. iii.

[62] *Ibid.*, II, 12. Con relación a algunos casos en que Coleridge aplica

punto crucial del debate entre Coleridge y Wordsworth), la más grande poesía reconcilia los opuestos de naturaleza y arte, y "mientras combina y armoniza lo natural y lo artificial, todavía subordina el arte a la naturaleza".

En lo restante de la argumentación contra la teoría de Wordsworth, Coleridge trata repetidamente de demostrar que esta resolución poética de naturaleza y arte en lugar de fiarse en la naturaleza sin aleación no es un triunfo vacío de dialéctica, sino que puede ser confirmado por los hechos de la composición poética. Adviértase, primeramente, que de corazón coincide con Wordsworth en fundar las figuras de lenguaje válidas en la pasión natural —aunque ésta pueda ser la pasión no del poeta, propiamente, sino de sus inventados personajes— y en condenar el puro 'artificio' de mucha poesía reciente. En la medida en que Wordsworth "ha demostrado la verdad de la pasión y la propiedad dramática de aquellas figuras y metáforas en los poetas originales, que, despojadas de sus razones justificativas" se "convierten en meros artificios de encadenamiento o de ornamento", y en la medida en que ha distinguido estas últimas del "lenguaje natural del sentimiento apasionado", él "merece los mayores elogios, tanto por el designio como por la ejecución" [63]. A lo que opone salvedades, Coleridge informa, es el argumento coadyuvante de Wordsworth: que "la dicción propia de la poesía en general consiste enteramente en el lenguaje tomado, salvo las debidas excepciones, del habla natural de los hombres bajo la influencia de sentimientos naturales", y que tal conversación está mejor ejemplificada que por nada por "la vida baja y rústica". Contra esta forma de primitivismo cultural, Coleridge arguye convincentemente y en detalle, primero, invocando la violación de esa norma en los temas y el lenguaje de muchos de los poemas del propio Wordsworth, y, segundo, demostrando que las condiciones especiales de la vida rural conducen más bien a la tosquedad y la estrechez que a la excelencia de sentimientos y lenguaje [64].

este criterio específicamente a pasajes de poesía, véase el precursor ensayo de Alice D. Snyder *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed buy Coleridge* (Ann Arbor, Michigan, 1918).

63 *Ibid.*, II, 28. Coleridge sostiene en todo momento que todas las figuras retóricas deben justificarse por el estado de sentimientos generador; véase, por ejemplo, *ibid.*, II, 43; *Letters*, ed. E. H. Coleridge, I, 374; *Shakespearean Criticism*, II, 102-4, 122. Pero dice también que sólo en "su estado más bajo" entre las tribus salvajes, es el arte "una mera expresión de las pasiones mediante sonidos que la pasión misma hace necesarios" ("Sobre poesía o arte", *Biographia*, II, 253). Sobre este aspecto del debate, véase T. M. RAYSOR, "La crítica de Coleridge sobre Wordsworth", P M L A, LIV (1939), 496-510.





Queda la tesis general de Wordsworth de que las normas de la poesía son las del lenguaje natural del sentimiento en el habla ordinaria, y que en consecuencia, para citar a Wordsworth con palabras de Coleridge, "ni hay ni puede haber diferencias esenciales entre el lenguaje de la prosa y el de la composición métrica". Coleridge replica que hay modos de expresión que son "adecuados y naturales" en la prosa, pero "desproporcionados y heterogéneos en la poesía métrica"; y que, por otra parte, hay una ordenación de palabras y un uso de figuras de lenguaje apropiados a un poema serio que serían "viciosos y extraños" en una prosa correcta [65].

En otras palabras, el canon de naturalidad que aplica al discurso sentimental ordinario no tiene jurisdicción sobre la poesía, especialmente cuando esto ocurre en ese medio que es un poema, forma de arte que tiene sus propios fines y medios escogidos (incluso la dicción) para lograr esos fines. El primer esfuerzo de Coleridge es ahora tender el puente sobre el espacio existente entre sus anteriores definiciones de poema y poesía para mostrar cómo la actividad sintetizante de la imaginación es capaz de encontrar expresión en un medio así inventado y mediante un proceso que es a la vez espontáneo y deliberado, natural y artificioso. Esto lo hace suplementando su anterior análisis de un poema acabado en términos de sus fines con un análisis de lo que él llama 'poesía métrica' —poesía en el medio que es un poema— en términos de sus orígenes psicológicos. Desde este punto de partida distinto, el metro resulta ser uno de los productos de aquel conflicto y resolución de contrarios que es el principio genético —la 'imaginación'— de la poesía como un todo.

> Empecemos por el *origen* del metro. Éste, yo lo referiría al equilibrio en la mente efectuado por aquel espontáneo esfuerzo que se empeña en mantener en jaque el actuar de las pasiones. Podría ser fácilmente explicado de modo parecido en qué manera este saludable antagonismo es ayudado por el estado mismo al que hace contrapeso; y como este equilibrio de antagonistas llega a organizarse en metro... por un acto sobreviniente de voluntad y juicio, conscientemente y con la finalidad de placer prevista [66].

64 *Biographia*, II, 29-43.
65 *Ibid.*, II, 45, 49.
66 *Ibid.*, II, 49-50.

En este aspecto, como Coleridge había dicho algo anteriormente, "el sentido de deleite musical, con el poder de producirlo, es un don de la imaginación". Y desde este enfoque, aquellos poemas que entrañan genuina poesía son vistos como uniendo y, así, reconciliando a la vez el lenguaje natural y el artificio, la espontaneidad y el designio voluntario. "Así como los elementos del metro deben su existencia a un estado de excitación acrecentada, así también el metro mismo debe ir acompañado por el lenguaje natural de la excitación". Pero "como esos elementos toman la forma del metro artificialmente, por un acto voluntario, conforme a... designio", esas condiciones también "deben ser reconciliadas y estar co-presentes. Debe haber no sólo una asociación sino una unión; una interpretación de pasión y de voluntad, de impulso espontáneo y de designio voluntario". Por un razonamiento similar, aquellas figuras de lenguaje que en su primitivo origen fueron enteramente la natural expresión de la pasión, deben ser empleadas ajustándose a patrones diferentes y más complejos en el artificioso discurrir de un poema, que va dirigido a la finalidad de producir placer estético.

> Una vez más, esta unión puede manifestarse sólo en una frecuencia de formas y figuras de lenguaje (originalmente nacidas de la pasión, pero ahora hijas adoptivas de la fuerza) mayor que el que se hubiera deseado o soportado donde la emoción no es voluntariamente alentada y mantenida con miras al... placer... Él no sólo la dicta sino que por sí mismo tiende a producir un empleo más frecuente de lenguaje pintoresco de lo que sería natural en cualquier otro caso [67].

Encontramos aquí, entre otras cosas, el intento de Coleridge de sutilizar la crudeza y suplir la inadecuación de la doctrina de que la poesía, en el momento de la composición, es el espontáneo desborde del sentimiento, *tout* simplemente. El lenguaje válido de la poesía, por ejemplo, puede ser referido no a una sino a dos fuentes de sentimiento, de las cuales la segunda es peculiar a la composición poética. Como Coleridge lo explica: la poesía, "afirma el señor Wordsworth con verdad, siempre implica pasión" y toda pasión "tiene sus característicos modos de expresión". Pero, por añadidura, "el acto de la composición poética, por sí mismo, es un estado de excitación nada usual y le está permitido traer consigo y producir

[67] *Ibid.*, II, 50. Cf. *Shakespearean Criticism*, I, 164, 166.





ese mismo estado, lo que por cierto justifica y pide una correspondiente diferencia de lenguaje" [68].

Coleridge convierte en foco de su examen la refutación de la antítesis general entre naturaleza y arte que es el substrato de toda la teoría de Wordsworth. Él mismo demuestra tener perfecta conciencia de que el razonamiento de Wordsworth es sólo una nueva aplicación de una vieja tendencia en el pensamiento occidental, pues cita contra su amigo la clásica refutación del punto de vista primitivista. El pasaje es aquel en que Shakespeare presenta a Polixenes, que refuta la preferencia de Montaigne por la naturaleza, como opuesta al arte, señalando que el arte (la intervención del designio y la habilidad del hombre) "también él es naturaleza". "Podemos, concluye Coleridge,

> en cierta medida aplicar a esta unión [del impulso espontáneo y la finalidad deliberada en la poesía] la respuesta de Polixenes en el *Cuento de Invierno* al desdén de Perdita por las flores de alhelí rayadas, porque ella ha oído decir que
>
> PERDITA
>
> Hay un arte en su variedad de colores, que comparte
> con la gran creadora, Naturaleza.
>
> POLIXENES
>
> Dicen que lo hay;
> aunque no hay medio alguno de mejorar la naturaleza,
> la naturaleza hace ese medio; así, pues aun ese arte
> que dices añade a la naturaleza, es un arte
> que la naturaleza hace [69].

[68] *Ibid.*, II, 55-56. Cf. *Letters*, I, 374.

[PERDITA

[69] *There is an art wich in their piedness, shares*
*With great creating nature.*

POLIXENES

*Say there be;*
*Yet nature is made better by no mean,*
*But nature makes that mean; so, ev'n, that art,*
*Wich, you say, adds to nature, is an art,*
*That nature makes.*]

*Ibid.*, II, 50-51. Véase también H. V. S. OGDEN, "El rechazo de la antítesis de Naturaleza y Arte en Alemania, 1780-1805", en *Journal of English and Germanic Philology*, *xxxvii* (1939), 597-616.

En suma, Coleridge sostiene que la más alta poesía es, en verdad, el producto del sentimiento espontáneo, pero de un sentimiento que, por una tensión productiva con el impulso hacia el orden, pone en movimiento la imaginación asimiladora y (equilibrado por sus antagonistas, designio y juicio, y suplementado por la emoción inherente al acto mismo de la composición) se organiza él mismo en un medio convencional en el que las partes y el todo están adaptados a la vez, unos a otros y a la finalidad de producir placer. La paradoja de que lo que es natural en poesía incluye el arte, y resulta de una interpenetración de espontaneidad y voluntarismo, no es meramente un producto abstracto de la cuadrícula de referencia filosófica de Coleridge. El hecho está atestiguado por los poetas creadores de todas las épocas que, en idiomas diversos, afirman que escriben ajustándose a un plan previo y como resultado de habilidades adquiridas mediante una laboriosa práctica, pero que en ocasiones la idea central toma el gobierno y evoluciona por sí misma de un modo contrario a su intención originaria y hasta contra sus expresos deseos; no obstante lo cual la visión retrospectiva demuestra que han escrito mejor que lo que pensaban.

Prestemos atención al intento de Coleridge de habérselas con el mismo problema. Wordsworth había dado por sentado que no hay prácticamente otra alternativa que confiarse a los impulsos espontáneos de la naturaleza (ejemplificados en la mejor forma por el lenguaje de las gentes del común) o al arbitrario y caprichoso *fiat* del poeta, "sobre el cual ningún cálculo puede hacerse". La réplica de Coleridge es que existen principios literarios válidos (*principles of writing*) de los cuales podemos derivar reglas sobre cómo juzgar lo que ha sido escrito por otros.

> Pero si se preguntara, ¿por qué principios el poeta ha de reglar su propio estilo, si no adhiere muy de cerca al tipo y orden de palabras que oye en el mercado, la velada, el camino real o el campo de labranza? Yo contesto: ¡por principios cuya ignorancia o negligencia lo dejaría convicto de no ser un poeta, sino un tonto y un presuntuoso usurpador de ese nombre! ¡Por los principios de la gramática, la lógica y la psicología!

Coleridge no apela de la naturaleza a las reglas codificadas de las formas doctrinarias del neoclasicismo. Los principios de la gramática, la lógica y la psicología son los que se aplica; pero en la práctica del poeta tal conocimiento debe ser "convertido por el hábito en instintivo"; entonces reaparece como el "representante y la recompensa de nuestros pasados razonamientos, intuiciones y conclusiones y adquiere el nombre de 'gusto'". No es por la observación de otras gentes, sino "por el poder de la imaginación que avanza conforme al 'todo en cada uno' de la naturaleza humana", y por consiguiente "intuitivamente, que el poeta conocerá qué lenguaje se adecua a diferentes estados de emoción, así como "qué mezcla recíproca de volición consciente es natural para ese estado; y en qué casos tales figuras y colores de lenguaje degeneran en meras creaturas del designio arbitrario". Finalmente, Coleridge demuestra cómo la poesía puede ser natural aunque sujeta a regla, conforme a ley sin ser legislada, y racionalmente explicable *a posteriori* aunque intuitiva en el momento de la composición, reemplazando el concepto de las reglas impuestas desde fuera por el concepto de leyes inherentes al proceso imaginativo:

> Si una regla pudiera darse desde fuera, la poesía cesaría de ser poesía y caería en arte mecánica. . . Las reglas de la imaginación son ellas mismas las verdaderas fuerzas de crecimiento y producción [70].

En este pasaje equipara la ordenación del proceso imaginativo con el proceso del 'crecimiento'. Y, como veremos cuando volvamos sobre la teoría de Coleridge desde un punto de vista diferente, la 'naturaleza' a la que Coleridge, a diferencia de Wordsworth, sólo en última instancia recurre tratándose de arte, es básicamente una naturaleza biológica. Correlativamente, el concepto de creatividad poética de Coleridge que hemos estado detallando —ese proceso autoorganizante, que por una inherente conformidad a ley asimila materiales desemejantes en un todo integral—, toma en préstamo muchos de sus rasgos característicos del modelo conceptual del crecimiento orgánico.

Sobre todo en la explotación de esta nueva estética del organismo Coleridge, mucho más plenamente que Wordsworth, fue el crítico innovador en la Inglaterra de su tiempo. Al mismo tiempo —paradojalmente, porque retuvo buena parte de las máximas y términos críticos del neoclasicismo, a los cuales Wordsworth daba mínima importancia o rechazaba—, la crítica de Coleridge es mucho más flexible y practicable, más adecuada para el esclarecimiento de una gran diversidad de poemas específicos, que la de Wordsworth.

70 *Biographia*, II, 63-5. Véase cap. VIII, secc. V.

La maniobra lógica por la cual Coleridge logró esa proeza, mediante la diferenciación tajante entre poesía y poema es burda; y, ciertamente, ha llevado a un vasto malentendido acerca de su intención. Pero gracias a ella tuvo la posibilidad de conservar su doble visión, capaz, alternativamente, de posarse sobre un poema en cuanto poema y sobre un poema en cuanto proceso de la mente. Mediante ese dispositivo logró también la posibilidad de hacer uso del concepto fecundante de un poema como un organismo cuasi-natural, sin sacrificar los indispensables distingos y los poderes analíticos del concepto según el cual escribir poemas es básicamente un arte racional y adquirido de adaptar partes a partes y de doblegar los medios hacia fines dados de antemano. Gracias a esa estratagema, finalmente, se conservó libre para sostener que al juzgar poemas (como su maestro de escuela del siglo XVIII, Bowyer se lo había tan esforzadamente inculcado) se debe proceder sobre el supuesto de que la poesía tiene "una lógica propia, tan severa como la de la ciencia; y más difícil, porque depende de más y más huidizas causas" [71].

[71] *Ibid.*, I, 4.



## CAPÍTULO VI

# VARIEDADES DE LA TEORÍA ROMÁNTICA: SHELLEY, HAZLITT, KEBLE Y OTROS

> ¿Querréis creerme vosotros? Estoy casi avergonzado de confesar la verdad, pero debo deciros que apenas hubo una persona presente que no hubiera hablado sobre la poesía de ellos mejor que los poetas mismos lo hicieron.
>
> PLATÓN, *Apología*.

> Debiera plantearse honradamente la cuestión: ¿En qué medida puede un hombre ser crítico de poesía que no sea un poeta, al menos *in posse*? [en potencia] ... Pero hay todavía otro distingo. Suponiendo que él sea no sólo un poeta, sino un mal poeta, ¿qué entonces?
>
> COLERIDGE, *Anima poetae*.

*Las cuatro edades de la poesía*, de Thomas Love Peacock, publicada en 1820, puede leerse como una hábil y cáustica parodia de los dogmas poéticos de Wordsworth, especialmente de aquellos que sustentaba en común con los teorizadores primitivistas del siglo anterior. Peacock conviene en que el lenguaje primitivo es naturalmente poético —"el salvaje tartamudea ajustándose a medida, y todas las gentes rudas e incivilizadas se expresan en el modo que llamamos poético"—, pero la conclusión que él saca es que la poesía es un inútil anacronismo en esta era de la razón, la ciencia, la metafísica y la economía política [1]. En la presente edad del bronce,

[1] *The Works of Thomas Love Peacock*, ed. H. F. B. Brett-Smith y C. E. Jones (Londres, 1934), VIII, 5, 11, 24-5.

el poeta, aunque en verdad revive la barbarie y la superstición de la edad del hierro, "hace profesión de retorno a la naturaleza y de revivir la edad de oro". Mediante una serie de entimemas, Peacock parodia la lógica por la que usualmente se justifica este retorno a la naturaleza: "Las impresiones poéticas pueden recibirse sólo en escenarios naturales, pues todo lo que es artificial es antipoético. La sociedad es artificial; por consiguiente, debemos vivir fuera de la sociedad. Las montañas son naturales; por consiguiente, debemos vivir en las montañas". La aserción de Wordsworth: "En todo tiempo me he esforzado en mirar fijamente mi asunto", tiene su eco burlesco en el comentario de Peacock, de que los poetas lakistas * "aunque se habían retirado del mundo con el expreso propósito de ver la naturaleza como es, se las han ingeniado para verla únicamente como no es". El mismo Wordsworth, dice Peacock, "no puede describir una escena que caiga bajo sus ojos sin poner en ella [algún] fantástico engendro del modo de ser de su propia mente". La doctrina del desborde de los sentimientos intensos tiene su contraparte irrisoria también. "Las más altas inspiraciones de la poesía pueden reducirse a tres ingredientes: la declamación de la pasión sin reglas, el lloriqueo del sentimiento exagerado y la afectación de sentimientos postizos..." [2]. Es ocioso averiguar los exactos límites entre lo serio y lo jocoso en este chistoso ensayo. A Peacock no se puede fijarlo en su casilla con un alfiler. Tenía el acierto de observación del parodista nato, ante quien todo lo pretencioso se tuerce en caricatura. Si era un poeta que se burlaba de los poetas tomando como base de referencia satírica la armazón del Utilitarismo, era un utilitarista que ponía en ridículo la creencia en la utilidad y la marcha del intelecto, tanto como un crítico que ridiculizaba a los desdeñosos de la poesía después de haber ridiculizado él mismo la poesía que aquéllos desdeñaban.

* [Grupo de poetas del siglo XVIII que describían pormenorizadamente la naturaleza, particularmente la concerniente a la región lacustre del norte de Inglaterra.]

2 *Ibid.*, VIII, 13, 17, 18-21. Véase el inconcluso "Ensayo sobre la literatura elegante" de PEACOCK (*ibid.*, VIII, 263-91), como muestra de su defensa frente a los comentaristas contemporáneos de varios de los escritores por él mismo caricaturizados en *Las cuatro edades*.





## 1. SHELLEY Y EL PLATONISMO ROMÁNTICO.

Peacock era un leal amigo que no sentía escrúpulos al poner en la picota a sus amigos en sus inimitables novelas. Y fue el Scythrop de *La abadía de la pesadilla* quien se irguió en defensa de la poesía contra el ensayo de Peacock; aunque como con buen humor le escribió a Peacock [3], haría de campeón en el torno en su calidad de "caballero del escudo de la sombra y de la lanza de la ligereza". Pero Shelley dejó olvidado su sentido del humor cuando se lanzó en su *Defensa de la poesía* en 1821, y aunque refuta los argumentos de *Las cuatro edades* más sistemáticamente y en detalle de lo que una lectura rápida podría sugerir, nunca escapa del todo a la desventaja de quien responde a una burla con una solemne invocación a las verdades eternas.

Ocurrió que Shelley estaba leyendo el *Ion* de Platón cuando recibió el artículo de Peacock, y había traducido recientemente *El banquete*, así como trozos de algunos de los otros diálogos más míticos. Hay más de Platón en la *Defensa* que en cualquier otra obra anterior de la crítica inglesa, aunque sea siempre un Platón visto, obviamente, desde la perspectiva de los comentadores e intérpretes neoplatónicos y del Renacimiento. Pero Shelley estaba familiarizado también con la teoría poética de Wordsworth y otros contemporáneos [4]; había sido atento estudioso de los psicólogos ingleses sensualistas y continuaba sustentando la ética benevolista que God-

3 Carta de 15 de febrero de 1821, *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, p. 213. La *Defensa* de SHELLEY estaba planeada como el primero de una serie de tres artículos, pero los dos siguientes quedaron sin hacerse.

4 Véase R. B. MCELDERRY JR., "Elementos comunes en el *Prefacio* de Wordsworth y la *Defensa de la poesía* de Shelley", en *Modern Language Quarterly*, V, (1944), 175-81. Shelley puede haberse aprestado al encuentro con Peacock releyendo la *Apología de la poesía* de SIDNEY: los paralelos entre los dos ensayos son examinados por LUCAS VERKOREN, *A Study of Shelley's Defence of Poetry* (Amsterdam, 1937). Un alegato menos convincente es el que hace K. N. CAMERON, "Una nueva fuente de la defensa de la poesía de Shelley", *Studies in Philology*, XXXVIII (1941), 629-44, en el sentido de que sería una adaptación de la poética de Imlac, el personaje de JOHNSON en su *Rasselas*. Para una enumeración de los ecos platónicos en la *Defensa* de Shelley, véase JAMES A. NOTOPOULOS, *The Platonism of Shelley* (Durham, North Carolina, 1949), pp. 346-56.

5 Véase, por ejemplo, los variados pero fragmentarios ensayos filosóficos y éticos de SHELLEY del año 1815: "Sobre la vida", "Especulaciones sobre

win había adoptado de sus predecesores ingleses [5]. En la *Defensa,* esas diversas tradiciones permanecen imperfectamente asimiladas, de modo que puede discriminarse dos planos de pensamiento en la estética de Shelley —uno, platonista y mimético, el otro psicológico y expresivista— aplicados alternativamente, por así decirlo, a cada uno de los mayores tópicos en discusión. La combinación dio por resultado una teoría crítica flojamente articulada, sin duda, pero también una serie de magníficos pasajes sobre el poderío y la gloria del arte no igualados por los otros apologistas de la poesía que han sucumbido a la seducción de la visión platónica del universo, con sus radiantes Esencias tras las huidizas sombras de este mundo del devenir.

En el plano platónico, encontramos a Shelley proponiendo una teoría mimética del origen del arte, como réplica a la poco halagadora especulación de Peacock de que es una mercancía inventada por el bardo, que "está siempre pronto a celebrar la fuerza del brazo [del rey] habiéndose inspirado antes debidamente con la fuerza de su licor". "En la juventud del mundo, dice Shelley, los hombres bailan y cantan e imitan objetos naturales, observando en esas acciones, como en todas las otras, cierto ritmo u orden". Este orden se origina en "la facultad de acercamiento a la belleza" [del hombre] y "puede ser llamado él mismo lo bello y el bien" [6]. Los objetos imitados por el gran poeta son las Formas discernidas a través del velo de los hechos y las particularidades. La poesía "despoja del velo familiar al mundo y deja al descubierto la desnuda y durmiente belleza que es el espíritu de sus formas" y la analogía que Shelley emplea para esclarecer la relación de la imitación con el ideal es el ordinario del espejo, concebido, al igual que muchos platonistas del Renacimiento, como reflejando las Ideas más exactamente que los objetos particulares del mundo natural.

> Un poema es la imagen misma de la vida expresada en su eterna verdad... Una historia de hechos particulares es como un espejo que oscurece y tuerce lo que sería bello: la poesía es un espejo que torna bello aquello que ha sido torcido [7].

El ensayo de Shelley demuestra, en su forma más intransigente,

metafísica" y "Especulaciones sobre moral". Todos están reproducidos en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism.*

6 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* pp. 122-3, 152.

7 *Ibid.,* pp. 128, 155; cf. pp. 131, 135.





la tendencia de la estética platónica a anular las diferencias, reduciéndolo todo a una sola clase, y sujetando esta clase a un único patrón de juicio. Desde que el reino de las Esencias es la sede de todos los modos del valor, "ser poeta es aprehender la verdad y la belleza, en una palabra, el bien"; y en consecuencia cualquier juicio estético ineludiblemente lleva aparejados un juicio moral y ontológico por igual. Estos varios valores, a su vez, son, últimamente, los atributos de una única Forma de las Formas; y Shelley va más allá que Platón y se acerca a Plotino, para quien todas las especulaciones llevaban irresistiblemente hacia el vórtice del Único. "Un poeta —para decirlo con palabras de Shelley— participa de lo eterno, de lo infinito y del Único" [8]. Aun en el sentido más estricto de "poesía", definida como representación por medio del lenguaje figurado y armonioso, Shelley emplea la palabra de modo que incluye los escritos de Platón, Bacon y todos los "autores de revoluciones en la opinión", al igual que Shakespeare, Dante y Milton [9]. Cuando, por el contrario, la poesía es definida en lo que Shelley llama "el sentido más universal de la palabra", incluye todas las imitaciones del reino de las esencias, sea por medio del "lenguaje, el color, la forma" o "los hábitos de acción religiosos o civiles". En este uso, la poesía se funde en una categoría única con todas las actividades y productos humanos importantes.

> Pero los poetas, esto es, aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, son no sólo los autores del lenguaje y de la música, o de la danza, y de la arquitectura, y la estatuaria y la pintura; ellos son los institutores de las leyes y los fundadores de la sociedad civil y los inventores de las artes de la vida y los maestros que llevan a cierta proximidad con lo bello y lo verdadero aquella parcial aprehensión de las operaciones del mundo invisible que se llama religión [10].

8 *Ibid.,* pp. 123-4.

9 *Ibid.,* pp. 126-8. El lenguaje de los poetas es necesariamente metafórico, porque esas figuras de lenguaje descubren la unidad tras la aparente diversidad de los fenómenos ("develan la permanente analogía de las cosas mediante imágenes que participan de la vida de la verdad"); y es necesariamente "armonioso y rítmico" porque es "el eco de la música eterna".

lenguaje metafórico

10 *Ibid.,* pp. 124-5. Sobre la diferencia entre el "sentido restringido" y el "sentido universal" del vocablo "poesía", véase también pág. 158. Confróntese con la burlona explicación de Peacock acerca de los escamoteos gracias a los cuales los primeros poetas adquieren reputación de historiadores, teólogos, moralistas y legisladores, en *Las cuatro edades, Works,* VIII, 6.

Platón, irónicamente, había presentado a los poetas como competidores de los filósofos-hombres de estado en el arte de la imitación, "rivales y antagonistas en el más noble de los dramas", pero siempre con insuperable desventaja, puesto que los poetas propiamente dichos operan alejados por dos etapas de las Formas de las cosas. En la teoría de Shelley, los autores de dramas y epopeyas también penetran hasta las Formas eternas; de aquí que no sean más los rivales inferiores de legisladores y hombres de estado, sino sus colaboradores y sus pares, y hasta sus superiores, en razón de que la plasticidad del lenguaje poético hace de él un incomparable medio para reproducir sin distorsión "el orden indestructible" [11].

Shelley prosigue dándonos un resumen de la historia de la poesía y sus influencias morales, a modo de correctivo de la explicación serio-cómica de Peacock sobre sus progresos a través de las cuatro edades. Pero la teoría de las Ideas resulta un instrumento muy romo para habérselas con la historia. Si la crítica literaria platónica es una crítica sin distingos reales, la historia literaria platónica es una historia esencialmente sin cambio; pues de acuerdo con su punto de vista, la poesía de toda época, en la medida en que es verdadera poesía y no su simulacro, se acerca al mismo inalterable modelo. En el ensayo de Shelley, por consiguiente, todos los más grandes poemas singulares pierden sus ubicaciones particulares de tiempo y de lugar, pierden hasta su identidad y son vistos como si ellos fueran fundamentalmente simultáneos e interconvertibles. Desde que un poeta participa de lo eterno y del Único,

> en la medida en que se refieren a sus concepciones, el tiempo, el lugar y el número no existen. Las formas gramaticales que expresan los modos de tiempo y diferencia de personas, y las distinciones de lugar, son convertibles con respecto a la más alta poesía sin dañarla en cuanto poesía; y los coros de Esquilo, y el *Libro de Job* y el *Paraíso* de Dante, podrían proporcionar, más que cualesquiera otros escritos, ejemplos de este hecho, si los límites de este ensayo no me vedaran las citas. Las creaciones de la escultura, la pintura y la música, son ejemplos aún más decisivos [12].

En esta anulación general de distinciones entre los personajes dentro de un mismo poema, entre los poemas individualmente considerados, entre los poemas y las producciones de las otras artes, y entre las artes y todos los otros quehaceres de los hombres, era muy de prever que los géneros tradicionales de poesía habrían de confundirse igualmente. La comedia, por ejemplo, no menos que la tragedia, debe ser "universal, ideal y sublime". En cuanto a la tragedia y la epopeya, es sólo una lamentable necesidad que deban reproducir el vicio, el mal, la lucha y el sufrimiento que son los atributos nada gratuitos de los fugaces muchos, a diferencia de la perfección sin mezcla del Único.

> Pero un poeta considera los vicios de sus contemporáneos como una vestidura temporaria en el que sus criaturas han de ataviarse, y que cubren sin ocultarlas, las eternas proporciones de su belleza... Es de preguntarse si esta aleación con las vestiduras, los hábitos, etc., no es necesaria para acomodar esta música planetaria a los oídos mortales [13].

No podríamos prescindir de este ensayo de Shelley en nuestra literatura, y específicamente, como 'defensa' de la poesía no tiene, retóricamente, igual. Su grandeza, sin embargo, no es de naturaleza tal que la haga de mucha utilidad para la crítica práctica de poemas. Pues, pese a toda su música planetaria, ¿acaso algún ensayo crítico de comparable envergadura y reputación ha tenido menos de crítica específicamente literaria?

Podemos abrirnos camino a través de la *Defensa de la poesía* en el otro plano de la especulación, en el que Shelley se acerca más a las ideas y el idioma característicos de los críticos de su tiempo. Como los neoplatonistas Shelley da por sentado que las Ideas tienen una doble subsistencia, a la vez, detrás del velo del mundo material y en la mente de los hombres [14]; y esta visión, recordemos, en la crítica anterior a veces dio por resultado la aserción de que la poesía es una expresión, tanto como una imitación, de las Ideas. Pero en la versión de Shelley de esas opiniones, el poeta resulta a veces expresar no sólo Ideas platónicas sino también pasiones hu-

[11] PLATÓN, *Leyes*, VII, 817; SHELLEY, *Defensa de la poesía*, pp. 125-6.

[12] *Defensa de la poesía*, pp. 124-5. Cada uno de los poemas, dice Shelley, pueden ser considerados como "episodios de aquel gran poema que todos los poetas, como pensamientos cooperantes de una gran mente, han construido desde el comienzo del mundo" (p. 139).

[13] *Ibid.*, pp. 130, 134. Sobre el tema del problema que hay para el artista en lograr el difícil equilibrio entre "la triste realidad" de "lo que ha sido" y la directa pintura de "los hermosos idealismos de la excelencia moral", véase la Dedicatoria de Shelley a *Los Cenci*, y su Prefacio al *Prometeo liberado*.

[14] Las formas inmutables, decía Shelley, existen "en la mente del Creador, que es ella misma la imagen de todas las otras mentes". (*Ibid.*, p. 128; véase también p. 140). Cf. cap. II, secc. iii.

manas y otros materiales mentales, que él describe, dentro de la psicología del empirismo inglés, ajena a aquéllas.

En el segundo parágrafo de su ensayo, Shelley define la poesía "en sentido general", como "la expresión de la imaginación" y describe el proceso valiéndose de la analogía del arpa eolia, en la que la poesía es el producto combinado de una impresión externa y un ajuste y contribución internos. De este modo, obtenemos una explicación del origen primitivo de la poesía que no es ya simplemente mimética, sino que se parece a la de Blair y Wordsworth en cuanto hace de la poesía una respuesta emotiva a objetos sensibles.

> El salvaje... expresa las emociones producidas en él por los objetos circundantes de un modo similar; y el lenguaje y el gesto... se convierten en la imagen del efecto combinado de aquellos objetos y de su aprehensión de ellos. El hombre en sociedad, con todas sus pasiones y sus placeres, se convierte luego en el objeto de las pasiones y los placeres del hombre; una clase adicional de emociones produce un tesoro aumentado de expresiones; y el lenguaje, los gestos y las artes imitativas se convierten a su vez en representación y medio...

Aquel arte cuyo medio es el lenguaje resulta de mayor excelencia que aquéllos cuyos medios son el color, la forma y el movimiento, en parte porque el lenguaje, producto de la imaginación, "es una representación más directa de las acciones y pasiones de nuestro ser interno". En este contexto, Shelley, como muchos de sus contemporáneos, vuelve del revés el espejo estético para hacer que refleje la lámpara de la mente: el lenguaje de la poesía "es como un espejo que refleja", pero no sólo los materiales de las otras artes "como una nube que debilita la luz de la que una y otras son medios de comunicación" [15].

Una combinación de platonismo y de empirismo psicológico, de los puntos de vista mimético y expresivo, corre a todo lo largo de la *Defensa*. Por ejemplo, Shelley dice que la poesía quita el velo a las formas del mundo, pero después de unas pocas frases sugiere una posibilidad alternativa: "Y sea que extienda su propio cortinado de figuras o que quite el oscuro velo de la vida del escenario de las cosas, igualmente crea para nosotros un ser dentro de nuestro ser" [16]. Los más grandes poemas (incluso el *Paraíso* de Dante),

[15] *Ibid*, pp. 121-2, 125.
[16] *Ibid*., pp. 155-6.





que todos reflejan las Formas universales, son interconvertibles; pero cada uno refleja también a su autor particular, de modo que los escritos de Dante y Milton "son nada más que una máscara y el manto con que esos grandes poetas cruzan la eternidad envueltos y disfrazados" [17]. La 'imaginación', de la cual la poesía constituye el producto y la expresión, es el órgano mental para intuir "aquellas formas que son comunes a la naturaleza universal y a la existencia misma". Se dice también que ella es "el principio de síntesis", y en su génesis y actividad esta facultad resulta parecerse estrechamente a la "imaginación simpatética" descrita por los moralistas empíricos y asociacionistas de la Inglaterra del siglo XVIII para explicar cómo un individuo puede concebir su identidad con otros individuos. Shelley describe al poeta como mirando a sus Ideas aislado de su auditorio, como un ruiseñor que "canta para alegrar su propia soledad"; sin embargo, el efecto de su poesía es principalmente moral, porque ella ensancha y fortalece el "gran instrumento del bien moral", aquella imaginación simpatética por la cual el hombre se pone él mismo "en el lugar de otro o de muchos otros". En el proceso de creación el poeta, se sostiene, asciende a las regiones eternas en busca de sus materiales; pero su inspiración se explica también en términos psicológicos como resultado de "visitaciones evanescentes del pensamiento y el sentimiento" y como algo que emerge de las profundidades subliminales de la mente creadora misma. Finalmente, Shelley describe bellamente el proceso por el cual el asunto se transforma en poesía, en una metáfora para significar la expresión, con la que no nos habíamos encontrado hasta aquí:

> [La Poesía] detiene las apariciones evanescentes que acosan los interludios de la vida y velándolas, o en el lenguaje o en la forma, las envía entre los hombres, llevando dulces nuevas de alegría parecida a aquellos con quienes sus hermanas moran —moran, porque no hay portal de expresión de las cavernas del espíritu que ellas habiten en el universo de las cosas [18].

Distantes y descaminados productos de las Ideas y del cosmos platónicos hacen también su aparición en otros comentarios estéticos de aquel período. "Ningún hombre sensato —escribió William Blake—, puede pensar que el arte de la pintura sea una imitación de los objetos de la naturaleza". Como la poesía y la música, la

[17] *Ibid*., pp. 124-5, 145.
[18] *Ibid*., pp. 120, 129, 131, 153-5.

pintura debe ser elevada de las "representaciones facsimilares de meras substancias mortales y perecederas... a su esfera propia de invención y concepción visionaria". Esta "Visión o Imaginación es una Representación de lo que eternamente existe, real e inmutablemente", y constituye "en aquel mundo eterno las permanentes realidades de toda cosa que vemos reflejada en este espejo vegetal de la naturaleza" [19]. En *Sobre poesía o arte,* modelado sobre un ensayo de Schelling, Coleridge empleó el concepto neoplatónico de la *natura naturans,* principio dinámico que opera no sólo detrás de las cosas particulares del mundo externo sino también en la mente del hombre. El artista debe copiar, no la *natura naturata* sino la esencia "que está dentro de la cosa". La co-presencia de las Ideas a la vez en la mente y en la naturaleza abrió a Coleridge, empero, el camino para un despliegue de virtuosismo dialéctico. Desde que copiar el *Naturgeist* o espíritu de la naturaleza equivale a exteriorizar las propias ideas de uno, "vivientes y productoras de vida", Coleridge en pocas páginas puede definir la Poesía como "imitadora de la naturaleza", como un arte para expresar elementos que tienen su origen en la mente humana, y como una "reconciliación de lo externo con lo interno" [20]. A la provechosa luz de la retórica de Carlyle, podemos a veces discernir una cosmología lejanamente emparentada; y aquí, como en Shelley, el esquema platónico sirve para borrar toda distinción esencial entre los poetas y todos los otros grandes actores en el tablado del mundo. El poeta-héroe, junto con los dioses-hombres, profetas, sacerdotes y reyes viven "en lo verdadero, lo Divino y lo Eterno, que existe siempre, no visto por los más, bajo lo temporal, lo trivial". Carlyle sigue aprobativamente la presentación de Fichte del hombre de letras como un sacerdote que enseña a todos los hombres "que todas las apariencias que vemos en el mundo no son sino una vestidura de la Idea Divina del mundo", que es "aquello que está en el fondo de las apariencias" [21].

Para concluir, podríamos señalar un artículo, *Belleza real e ideal,* que apareció, anónimo, en el *Blackwood's Magazine* de 1853. El

19 *The Poetry and Prosse of William Blake,* pp. 607, 626, 637-9 (escrito 1809-10).

20 *Biographia Literaria,* ed. Shawcross, II, 255-9. Las adiciones básicamente psicológicas de Coleridge al estudio de Schelling "Sobre la relación de las artes formativas a la naturaleza", dicho sea incidentalmente, no son menos significativas que lo que toma de él.

21 *Heroes and Hero-Worship,* en *Works,* v, 155-7.





autor funda su teoría sobre "el sistema de la belleza de Platón, poco conocido y aún menos entendido ahora". Descarta las teorías anteriores de que el ideal es "una humanidad de término medio" o la elección ecléctica de "los mejores puntos entre una multitud de formas bellas", y vigorosamente renuncia al sensualismo de Locke y a la estética asociacionista de su propio tiempo [22]. La belleza ideal "mana no de una mera inspección de las particularidades externas, sino del... discernimiento de las verdaderas ideas de la forma con las que la mente humana misma está dotada", ideas que aparecen como "una imagen tras otra imagen en el espejo de la fantasía o imaginación" [23]. Cuando llega a describir el proceso de la creación artística, sin embargo, el autor la concibe tomando como su análogo la creación del universo; y ahora su modelo no es el Demiurgo del *Timeo* de Platón, que copió el mundo de un modelo inmutable, sino más bien el Absoluto de Plotino, que engendró el mundo por un proceso de infinita autoemanación. El Único, había dicho Plotino, "siendo perfecto... desborda, y de tal modo su sobreabundancia produce lo Otro". De modo similar ocurre ahora con el poeta:

> La creación, con el Genio, es una expansión, un desbordamiento del alma cuando no pone atención en nada que no sea sus propios impulsos y salta lejos sin pensar en como anda... [La mente] va fundiendo todas sus ideas en un arroyo dorado, que ella derrama con una alegría que en nada repara sino en ella misma [24].

De aquí que esta teoría de la creación poética, que se propone ser platónica, al adoptar la metáfora-raíz de la filosofía de Plotino termine en un estrecho paralelismo con la doctrina naturalística de Wordsworth, del espontáneo desborde de sentimientos intensos.

## 2. Longino, Hazlitt, Keats y el criterio de intensidad.

En la medida en que ponía el acento preponderante sobre la grandeza del concepto y la vehemente pasión del autor antes que en las otras y más artísticas fuentes de la sublimidad, Longino esbozaba en los tiempos clásicos el patrón conceptual que subyace en la teoría típicamente romántica de la poesía en general. Dentro de esta

22 *Blackwood's Magazine,* LXXIV (1853), pp. 728, 738, 744, 748.
23 *Ibid.,* pp. 745, 748.
24 *Ibid.,* p. 753. Cf. *Timeo,* 28-9.

estructura, un aspecto de la teoría longiniana es digno de destacarse, porque en manos de ciertos críticos de comienzos del siglo XIX se convirtió en uno de los más familiares criterios modernos del valor estético.

En el criterio de Longino, la sublimidad se dice ser el producto de un inspirado momento de pasión antes que del frío y perseverante cálculo. De ello se sigue:

1) Esta calidad superlativa del estilo sólo puede conferirse a cortos pasajes de verso o prosa, por oposición a la "habilidad en la invención y el debido orden y disposición", que surgen "como resultado arduamente logrado no de una cosa o de dos sino de toda la textura de la composición". Acorde con ello, los ejemplos de sublimidad de Longino abarcan sólo desde una sola frase o sentencia: "Hágase la luz; y la luz fue" —a cortos pasajes de Safo, Homero y Demóstenes.

2) Este fragmento estalla repentinamente sobre el oyente, con un efecto de intensidad, choque e iluminación: "relampagueando en el justo momento", la sublimidad "se esparce sobre todo lo que tiene ante sí, como un rayo". La sublimidad de Demóstenes, por ejemplo, se caracteriza por "la rapidez, la fuerza y la intensidad" y "puede ser comparada con el rayo o el encenderse del relámpago".

3) Nosotros los oyentes reconocemos lo sublime no por un acto de juicio comparativo o analítico, sino por nuestro arrebato o éxtasis (*ekstasis*) y por "el hechizo que sobre nosotros ejerce"[25].

La tendencia a aislar una cualidad supremamente poética —"la poesía pura", la "poesía dentro de un poema"— y a ubicar esta cualidad en la imagen o pasaje electrizante y arrebatador, antes que en los aspectos más amplios de la trama o el designio, es visible en todos los críticos del siglo XVIII que han sentido fuertemente el impacto de Longino. Para escoger un ejemplo relativamente tardío: al asignar a Pope su puesto como poeta, Joseph Warton discrimina la 'pura poesía', resultado de "una imaginación creadora y ardiente" de los productos menores del ingenio y la cordura. Porque, entre otras cosas, al refrenar su imaginación y "su entusiasmo poético", "no arrebata y transporta frecuentemente a su lector", Pope pone en un rango inferior a Homero y Milton, de los cuales puede decirse

[25] *Acerca de lo sublime,* trad. ing. W. Rhys Roberts, viii, 4; I, 4; xii, 45. "El propósito de la imagen poética —dice también Longino— es la subyugación, el de la imagen retórica, la descripción vívida" (xv, 2).





"que ningún hombre de espíritu verdaderamente poético, es dueño de sí mientras los lee"[26].

A tales tentativas contemporáneas de quitarle el rango a Pope, Johnson replicaba con la pregunta: "Si Pope no fuera un poeta, ¿dónde encontraremos la poesía?"[27]. En 1825, sin embargo, el editor de la edición Oxford de las *Obras* de Johnson, aunque por lo demás lleno de simpatía por su autor, se sentía obligado a emplear una forma ampliada de los criterios de Warton para definir los límites de la sensibilidad artística del propio Johnson:

> Con respecto a las formas de Johnson como crítico, confesemos que no tenía sino poco gusto natural por la poesía como tal; por aquella poesía de emoción que produce en sus cultores... una intensidad de excitación que el lenguaje escasamente puede expresar, a la que el arte no sabe dar cuerpo y que esparce algo como un sueño y una gloria en torno de nosotros. Todo esto Johnson no lo sentía, y por consiguiente, no lo entendía; pues le faltaba ese sentimiento profundo que es la sola prueba segura e infalible de la excelencia poética. Buscaba lo didáctico en la poesía, y deseaba que se razonara en sílabas sujetas a medida[28].

La 'intensidad', que desde entonces ha venido a erigirse en rival y a veces a desplazar a términos más viejos como 'naturaleza', 'verdad', y 'universalidad' como criterio de primer orden del valor poético, parecería ser un desarrollo romántico de la tradición del *Peri Hypsous*. En este pasaje vemos claramente esa norma emergiendo, junto con otros dogmas, fácilmente desarrollados a partir de elementos longinianos, todos los cuales desde entonces han llegado a convertirse en igualmente familiares: que de una plumada, que está más allá del 'arte', la 'poesía, como tal' expresa un modo de sentir que es todo menos inefable; que se dirige primariamente no al juicio sino a la sensibilidad; y que su efecto es sugestivo e hipnótico y deja al lector en un estado mental que se parece a un sueño.

El referir la poesía a los momentos supremos de sentimiento insostenible y de ímpetu imaginativo hizo que los teorizadores románticos comúnmente enfocaran los pasajes cortos e incandescentes como manifestaciones las más altas de la poesía. "Cuando empieza la composición —declaraba Shelley—, la inspiración está ya decli-

[26] *An Essay on the Genius and Writings of Pope,* I, iv-v; II, 477-8.
[27] "Vida de Pope", *Lives of the Poets* (ed. Hill), III, 251.
[28] *The Works of Samuel Johnson* (Londres, 1825), VII, x, "Noticia prefacial a las vidas de los poetas".

nando", y los poetas deben llenar los huecos entre los momentos incandescentes con "un entretejido de expresiones convencionales" [29]. Aristóteles había dicho que el argumento es el 'alma' de la tragedia, pero Coleridge sostenía que "la pasión debe ser [el] alma de la poesía"; o, de otro modo, que la imaginación "es el alma que está en todas partes" en una obra de genio poético. Coleridge pone el acento en la integración orgánica efectuada por la imaginación, y niega, específicamente, que la proporción de "pasajes notables" sea "un buen criterio de excelencia poética". Su definición de la poesía como producto del "alma toda del hombre" en acción lo lleva, empero, a sostener que "un poema de alguna extensión ni puede ni debe ser todo poesía", sino simplemente "estar a tono con los pasajes trascendentes [30]; y sus ejemplos específicos de poesía imaginativa van de una estrofa de *Venus y Adonis* hasta la escena íntegra de la tempestad en *El rey Lear*. En forma que llega mucho más lejos que Coleridge, las citas poéticas y las antologías de De Quincey, Lamb y Hunt dan prueba de la casi total fragmentación de las obras poéticas en versos, extractos y escenas culminantes.

El criterio favorito de William Hazlitt, el 'gusto' incluye un lampo de intensidad a la vez en la concepción del artista y en el efecto. Según tal criterio "Milton tenía tanto de eso que se entiende por 'gusto' como ningún poeta. Se forma una concepción intensa de las cosas y luego les da cuerpo de una sola plumada. La fuerza del estilo es quizá su primera excelencia" [31]. La teoría y la práctica de Hazlitt más que la de cualquiera de sus cofrades de la crítica muestra también otra derivación de la insistencia longiniana en que al crítico se le pida más sensibilidad y capacidad de entusiasmo que juicio. Hazlitt, típicamente, aplica su crítica no al análisis del diseño, la ordenación y la interrelación de las partes sino a la representación en palabras de las calidades estéticas y tonos de sentimientos de una obra de arte. "En el arte, en el gusto, en la vida, en el habla,

[29] *Defensa de la poesía; Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, p. 153.

[30] *Inquiring Spirit* (El espíritu inquisitivo), ed. Kathleen Coburn (Londres, 1951), p. 207; *Biographia*, II, 11-13, 84.

[31] "Sobre la versificación de Milton". *Complete Works*, IV, 38. En el *"Cristo rechazado"* de West, dice HAZLITT, hay "dondequiera una absoluta falta de lo que se llama *gusto*" [en español en el original] en contraposición a las pinturas de Rafael, donde "cada músculo y nervio tiene un sentimiento intenso" (*Complete Works*, XVIII, 33).





decidís por sentimiento y no por razones; esto es, por la impresión de cantidad de cosas sobre la mente, la cual impresión es fiel y bien fundada, aunque no seais capaces de analizarla o explicarla en sus varias particularidades." En su ensayo *Sobre la crítica*, Hazlitt renuncia a la vez "a la escuela de la crítica moderna o metafísica", que "supone que la pregunta, ¿por qué?, ha de repetirse al final de cada decisión" y "al modo seco y magro de disecar los esqueletos de las obras" de la antigua escuela.

> Una crítica genuina debiera, según yo lo entiendo, reflejar los colores, la luz y la sombra, el alma y el cuerpo de una obra: aquí no tenemos sino la planta de su plano y su altura... Lo sabemos todo acerca de la obra y nada de ella. El crítico tiene buen cuidado de no frustrar la fantasía del lector anticipándole los efectos que el autor se ha propuesto producir [32].

El crítico, pues, en lugar de un análisis y una inquisición en las causas se propone formular un equivalente verbal de los efectos estéticos de la obra que se considera. Longino había indicado, largo tiempo ha, cómo podría hacerse esto, en pasajes tales como aquellos en que define la calidad de la *Odisea* por medio de los difundidos símiles de la puesta del sol y la marea en reflujo. Gibbon, para sólo citar uno, había descrito la novedad en el modo de Longino de "hacer la crítica de un hermoso pasaje". "Me dice él sus propios sentimientos al leerlos; y lo dice con tal energía que me los hace compartir" [33]. Hazlitt da frecuentes y llamativos ejemplos de sus más concienzudos y sutiles intentos de captar en palabras lo que él llama "la impresión verdadera y general de las cosas" mediante el uso de comparaciones con otras experiencias sensoriales y hasta con modalidades de otros sentidos. Como un ejemplo, he aquí un trozo de su crítica de dos pinturas del Ticiano. Cada una de esas pinturas

> es como una divina pieza de música, o se alza "como una exhalación de ricos perfumes destilados". En las figuras, en el paisaje, en el agua, en el cielo, hay tonos y colores... entretejidos en una trama como

[32] "Sobre el genio y el sentido común", *ibid.*, VIII, 31; "Sobre la crítica", VIII, 217-18.

[33] *Journal* (Diario) de GIBBON, ed. D. M. LOW (Nueva York, 1929), pp. 155-6. ADDISON había lamentado la falta de autores que, como Longino, pudieran "adentrarse en el espíritu y el alma mismos del bello escribir" (*Spectator*, nº 409); la frase anticipa la de Hazlitt.

la de Iris... No hay una línea distinta en la pintura, pero 'un gusto', un rico sabor de color queda en el ojo como si fuera el paladar, y el diapasón de la pintoresca armonía rebosa hasta el desborde[34].

Estamos claramente en el camino al impresionismo crítico: a la declaración de Walter Pater de que el primer paso en la crítica "es conocer la impresión de uno mismo como realmente es" y a ejemplos tales del método como el poema en prosa crítico con el que nos transmite su impresión de Monna Lisa.

Keats, que señalaba la "profundidad del gusto" de Hazlitt como una de las tres cosas de que había que alegrarse en su tiempo, y que inconfundiblemente seguía a Hazlitt como guía en la especulación literaria, subraya más que ninguno de sus contemporáneos el aspecto 'imagen-e-intensidad' de la herencia longiniana. "Me complazco en las frases hermosas como un amante" —decía, refiriéndose a los dramas de Shakespeare y a *El paraíso perdido* de Milton. Charles Cowden Clarke ha fijado para siempre el cuadro de Keats leyendo: cómo "eran de extáticos sus gestos y exclamaciones" en "los más apasionados pasajes del *Epithalamion*" de Spenser y cómo cuando andaba 'a saltos' en *Faerie Queene* "destacaba especialmente los epítetos" por "su felicidad y poderío"[35]. Keats sostenía, específicamente, que "la excelencia de todo arte es su intensidad"; y aunque Longino no era conocido por él de primera mano, los tres axiomas poéticos que él anunciaba al editor de su *Endymion* parecen, a la lectura, una glosa sobre la doctrina del *Peri Hypsous*: "1º) Pienso que la poesía ha de sorprender por un hermoso exceso y no por la singularidad; debería conmover al lector como si diera forma en palabras a sus propios pensamientos más altos, y ha de aparecerle como una remembranza." ("Longino había dicho que al contacto con lo verdaderamente sublime nuestra alma se llene de júbilo y de jactancia, como si ella misma hubiese producido lo que ha oído".) 2º) Sus toques de belleza nunca deben quedarse a mitad de camino, lo que haría que el lector se quede sin aliento antes que contento... y esto me lleva a otro axioma: "Que si la poesía no nos viene tan naturalmente como las hojas al árbol, mejor es que no venga, en absoluto"[36].

En respuesta a la pregunta de Hunt: "¿Por qué esforzarse en un largo poema?", Keats justificaba el esfuerzo poético sostenido, pero de un modo tal que mostraba, todavía, su inclinación por los fragmentos que le vienen a uno con hermosa subitaneidad. "¿Es que los amantes de la poesía no han de gustar poseer una pequeña región para vagabundear, en la que puedan recoger y escoger y en la cual las imágenes sean tan numerosas que muchas se olviden para ser encontradas de nuevo en una segunda lectura?"[37]. En 1838, empero, John Stuart Mill afirmaba de plano que todos los genuinos poemas deben ser "poemas cortos; siendo imposible que un sentimiento tan intenso se sostenga por sí mismo en su elevación más alta, larga e ininterrumpidamente...; un poema largo siempre ha de ser sentido... como algo no natural y hueco..."[38]. En la forma extrema a que este punto de vista fue llevado por Edgar Allan Poe una década más tarde, un poema largo se convierte "simplemente en una llana contradicción en los términos", y el "efecto absoluto, aún de la mejor epopeya bajo el sol, es nulo..." La línea de razonamiento de Poe, basada en la intensidad como calidad definitoria de la poesía es ahora familiar para nosotros. "Es innecesario demostrar que un poema es tal sólo en cuanto excita intensamente el alma, elevándola; y todas las excitaciones intensas son, por una necesidad anímica, breves." La brevedad, a decir verdad, dentro de ciertos límites, "debe estar en razón directa de la intensidad del efecto que se propone"; y este efecto es definido más adelante como algo que tenga "sugestividad" y que "nos penetre hasta el alma". Según Poe, "la belleza es el solo dominio legítimo del poema"; su uso del vocablo "belleza", aún más llanamente que el de Keats, está en la línea del 'sublime' de Longino en ese sentido literal de 'elevación'.

34 *Complete Works*, XX, 388; X, 32-3. CARLYLE definía la crítica de Goethe sobre el *Hamlet* como "la poesía de la crítica: pues es también, de algún modo, un arte creador; que se propone, al menos, reproducir en un formato diferente la producción existente del poeta". ("Estado de la literatura alemana", *Works*, I, 61.)

35 *Letters of John Keats*, p. 368; CHARLES y MARY COWDEN CLARKE, *Recollections of Writers* (Londres, 1878), pp. 125-6. Véase también *Letters*, p. 65.

36 *Letters*, pp. 71-8 (el subrayado es mío); Longino, *Acerca de lo Sublime*, VII, 2.

37 *Letters*, pp. 52-3. Agrega, haciéndose eco de una tradición diferente: "Además, un poema largo es una prueba de invención que yo tengo por la estrella polar de la poesía... Esta misma invención parece que en verdad, en estos últimos años, ha sido olvidada como excelencia poética".

38 "Escritos de Alfred de Vigny", en *Dissertations and Discussions*, I, 351-2.

Cuando los hombres hablan de belleza, en verdad significan, precisamente, no una cualidad, como se supone, sino un efecto; ellos se refieren, en una palabra, exactamente a esa intensa y pura elevación del alma, *no* del intelecto o el corazón, al cual me estaba refiriendo [39].

Por muy ampliamente que en otros aspectos difieran los críticos longinianos, desde John Dennis en adelante, quienes apelan a la elevación del alma y a los pasajes quintaesenciados como prueba principal de la poesía, aparecen unidos en su antipatía por los escritos de Pope. Es el caso de Matthew Arnold, por ejemplo. En su Prefacio a los *Poemas* de 1853, Arnold había apelado a la especulación de Aristóteles sobre la poesía como imitación de una acción con el propósito de atacar a la vez el moderno subjetivismo y la tendencia a juzgar la poesía por sus partes antes que por el todo, por sus pensamientos e imágenes separadamente consideradas", sus "cosas brillantes" y los giros de la expresión "que penetran al lector con súbito deleite" [40]. Pero en su crítica posterior él mismo pone el acento en "el gran estilo" —la sublimidad de Longino, según la interpretaba con la ayuda de los *Discursos* de Joshua Reynolds— que "es la última cosa en el mundo a la que puedan captar adecuadamente las definiciones verbales"; "uno debe sentirla para saber qué es" [41]. El ensayo básico de Arnold, *El estudio de la poesía* (1880) emplea una vara para medir la poesía graduada primariamente en términos caracterológicos —"alta seriedad, amplitud, libertad, sagacidad, benignidad", y así por el estilo—, pero suplementa esta escala de valores recurriendo a la piedra de toque para descubrir "la alta calidad poética en general". A tal fin "pasajes breves, hasta una sola línea —dice— nos servirán para nuestro propósito suficientemente"; y la razón de la preferencia de Arnold por los pasajes concretos sobre los análisis abstractos procede de que los atributos "de una alta calidad de poesía" son "mucho mejor reconocidos siendo sentidos en el verso del maestro que releídos en la prosa del crítico". Joseph Warton se había contentado con llamar a Pope un poeta,

[39] *Edgar Allan Poe. Representative Selections*, ed. Margaret Alterton y Hardin Craig (Nueva York, 1935). "El principio poético", pp. 378-9, 389; "La filosofía de la Composición", pp. 367-8, 376.

[40] *The Poetical Works of Matthew Arnold*, ed. C. B. Tinker y H. F. Lowry (Oxford, 1950), pp. xvii, xxi, xxiii, xxvi.

[41] *On the Study of Celtic Literature and on Translating Homer* [Sobre el estudio de la literatura céltica y sobre la traducción de Homero] (Nueva York, 1895), p. 264.





aunque sólo un "Poeta de la razón", pero aplicando la piedra de toque de

Auséntate de la felicidad por un instante...

Arnold llega a la conclusión de que Pope y Dryden no son poetas propiamente dichos en absoluto, "sino clásicos de nuestra prosa" [42]. En los escritos de ciertos críticos inmoderados los fragmentos poéticos intensos se convierten en explosivos. "Si yo siento físicamente como si me hubieran arrancado la tapa de los sesos —decía Emily Dickinson— sé que eso es poesía" [43]. A. E. Housman, corroborando la baja estima de Arnold por los versos del siglo XVIII, demostró que él también pertenecía al ala izquierda de la tradición longiniana. Reconocemos los signos indicadores de su proximidad. La poesía más alta es "sublime o magnífica o intensa", ella transporta y arrebata y estremece el alma. "Los poemas muy raramente consisten sólo en poesía y nada más", pues esa "expresión penetrante" va usualmente combinada con otros ingredientes que dan una especie de placer no poético. Housman concluye que él no puede definir la poesía sino por sus efectos —o como textualmente dice, "por los síntomas que provoca en nosotros"— y esos síntomas resultan ser un síndrome físico y hasta fisiológico: un erizarse de la piel, una precipitación de agua a los ojos y una sensación como la de una lanza en la boca del estómago [44].

## 3. La poesía como 'catarsis': John Keble y otros.

Latente en el término 'expresión' está la noción de algo que es expelido por una presión desde dentro. La metáfora alternativa, 'desborde', al sugerir la naturaleza flúida del sentimiento plantea im-

[42] "El estudio de la poesía", en *Essays in Criticism*, 2ª serie, pp. 17-20, 33-4. Un elemento que Arnold tiene en común con Longino, así como con Poe y muchos otros que están dentro de esta tradición, es en poner el acento en el "alma" como la región de donde la verdadera poesía deriva y a la que apela. La poesía de Dryden y de Pope, dice en un pasaje del que T. S. Eliot se burlaba, "ha sido concebida y compuesta por su entendimiento: la genuina poesía se concibe en el alma".

[43] Citado según W. F. Thrall y Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (Nueva York, 1936), p. 325.

[44] *The Name and Nature of Poetry* [El nombre y la naturaleza de la poesía] (Cambridge, 1933), pp. 12, 34-5, 46-7.

plícitamente la cuestión de la hidrodinámica del proceso poético. Era de esperar que alguno de los críticos románticos encontrara el impulso a la composición en la presión del sentimiento comprimido o en el empuje de deseos insatisfechos. Y, asaz naturalmente, la descripción de Aristóteles del efecto catártico de la tragedia sobre la piedad y el temor de los oyentes fue generalizada para incluir todas las emociones en todas las formas de poesía, y silenciosamente alterada para denotar el expendio curativo del sentimiento en el poeta mismo.

Que las emociones ejercitan una especie de presión psíquica y que su represión es mórbida y su expresión verbal una medida terapéutica, había sido largo tiempo una máxima en la psicología popular. "Suelta las palabras tristes, aconseja Malcolm a Macduff, la queja, el agravio que no habla cuchichea al corazón cargado y lo invita a romperse."

El crítico isabelino George Puttenham aplicó este concepto para explicar una especie lírica, la "forma de las lamentaciones poéticas", como un remedio homeopático con el que el poeta actúa como médico con sus oyentes "haciendo del daño en sí mismo (en parte) cura de la enfermedad" [45]. A fines del siglo XVIII, los poetas empezaron a atestiguar que, en su experiencia, diversas especies de composiciones literarias les servían a ellos como terapia personal. Burns escribió en 1787: "mis pasiones... rabiaban como otros tantos demonios, hasta que se desahogaron en la rima; y luego que vinieron mis versos, como un sortilegio calmaron todo trayendo quietud" [46]. Con el fin de tranquilizar a George y Georgiana Keats para que no se asustaran por haber él suplicado una muerte piadosa en el soneto *¿Por qué reí anoche?*, Keats les escribió explicándoles lo que ocurrió después de escrito el poema: "Me fui a la cama; gocé de un ininterrumpido sueño. Sano fui a la cama y sano me levanté" [47]. Byron declaraba: "se viene sobre mí una especie de rabia, una y otra vez... y entonces si yo no escribo para vaciar mi mente, me enloquezco". No vacilaba en hacer extensiva su experiencia a los poetas en general. La poesía

> es la lava de la imaginación, cuya erupción previene un terremoto. Dicen que los poetas nunca o raramente enloquecen... pero están tan generalmente cerca de ello que no puedo dejar de pensar que la rima es igualmente útil para anticipar y prevenir el mal [48].

Emparentado con esta visión está el concepto de que la compulsión hacia la poesía radica en la desproporción entre los deseos del hombre o los ideales del hombre y el mundo de la realidad. Aristóteles, definiendo la poesía como imitación, había atribuido su origen simplemente al instinto humano de remedar y de encontrar placer en la imitación de los otros [49]. Longino, por otra parte, echó a correr la sugestión de que los escritores que alcanzan la sublimidad son movidos por el hecho de que "ni siquiera el universo todo basta para el pensamiento y la contemplación que está al alcance de la mente humana..." [50]. El documento más significativo en este desarrollo fue *El adelanto del saber* de Francis Bacon. El uso de "la historia fingida", es decir, de las ficciones dramáticas o narrativas, "ha sido el de dar alguna sombra de satisfacción a la mente del hombre en aquellos puntos en que la naturaleza de las cosas la deniega". Que el poeta tiene el poder de reformar la naturaleza, entregando un mundo dorado en vez de uno bronceado, había sido un lugar común en la crítica del Renacimiento. Lo que Bacon añadió a este concepto fue una teoría de la dinámica del proceso de idealización que está en los deseos compulsivos del hombre en pro de "una Grandeza más amplia, una más exacta Bondad y una variedad más absoluta que la que puede encontrarse en la Naturaleza de las cosas". Esos deseos remodelan las sombras de las cosas cuando la realidad se muestra recalcitrante:

> Y por consiguiente siempre se pensó que [la poesía] tuviera alguna participación de divinidad, porque excita y yergue la mente, sometiendo las apariencias de las cosas a los deseos de la mente, allí donde la razón ajusta las hebillas y encorva a la mente conforme a la naturaleza de las cosas [51].

[45] *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith (Oxford, 1904), II, 49. Puttenham explica este efecto sobre el oyente por analogía con la homeopatía en medicina, "como los *Paracelsianos*, que curan *similia similibus*, haciendo que un dolor expulse otro..." (*ibid.*, 50). Compárese con el análisis homeopático de Milton sobre la purgación trágica en su prefacio a *Samson Agonistes*.

[46] Carta a Moore, 2 agosto 1787, en *The Letters of Robert Burns*, ed. J. De Lancey Ferguson (Oxford, 1931), I, 112.

[47] 19 marzo 1819, *The Letters of John Keats*, p. 318.

[48] *Letters and Journals*, V, 215 (2 enero 1821); III, 405 (10 noviembre 1813).

[49] *Poética*, 4, 1448 b.

[50] *Acerca de lo Sublime*, trad. W. Rhys Roberts, XXXV, 2-3.

[51] *Advancement of Learning* [Adelanto del saber], lib. II, en *Critical*

Algunos críticos del siglo XVIII tendieron a amalgamar los enunciados de Longino y Bacon en una doctrina única. Como Richard Hurd decía, "la ficción" que es esencial a la poesía, debe atribuirse a "algo en la mente del hombre, sublime y elevado, que lo impulsa a pasar por alto todas las apariencias familiares y obvias y fingir para sí misma otras y más extraordinarias..." [52]. En este período, empero, todas las teorías de esa especie eran estrictamente condicionadas. Los deseos que pueden válidamente dar forma al asunto de la poesía son aquellos comunes a todos los hombres, y están limitados a los modos nobles de engrandecer, embellecer y multiplicar las variedades de la naturaleza dadas. En cierto modo, en verdad, los hombres de la época concebían la imaginación como pintando las satisfacciones ficticias para toda clase de deseos, fueran generales o personales, nobles o ignominiosos en la actividad que a veces llamaban "hacer castillos en el aire" y que ahora llamamos *wishful thinking*, pensamiento hecho de deseo. El Dr. Johnson, entre otros, tenía aguda conciencia de la inmensa desproporción entre lo que a un hombre le falta y lo que tiene probabilidades de lograr y de la fuerza del impulso a colmar la diferencia en la fantasía; esta observación es el tema de muchos de sus mejores escritos en verso y prosa. "La peligrosa prevalencia de la imaginación", dice, se exhibe en la ensoñación, cuando un hombre "debe encontrar placer en sus propios pensamientos y debe concebirse a sí mismo como no es; ¿pues quién está contento con lo que es?"

> Entonces él se espacia en un futuro sin límites y escoge de todas las condiciones imaginables aquella que en el momento presente es la que más desea, entretiene sus deseos con goces imposibles y confiere a su orgullo dominios inalcanzables [53].

Johnson, por cierto, no tenía la intención de aplicar su análisis de la imaginación en el cumplimiento de deseos al juego válido de esta facultad en la poesía. En ese dominio su función es ejemplificar

*Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, I, 6; cf. *De augmentis scientiarum*, lib. II, cap. XIII.

52 "Sobre la idea de la poesía universal", *Works*, II. 8-9. Addison, en el *Spectator*, nº 418, explica que es tarea del poeta enmendar y perfeccionar la naturaleza "porque la mente del hombre pide algo más perfecto en tal materia que aquello que encuentra". Véase también REYNOLDS, Discurso XIII, *Works*, II, 78; y JOHN AIKIN, *Essay on Song-Writing* [Ensayo sobre la composición de canciones] 1772 (nueva ed., Londres, 1810), pp. 5-6.

53 *Rasselas*, cap. XVIII, *Works*, III, 419-21.





la verdad en situaciones imaginarias, pues "la poesía es el arte de unir el placer a la verdad, llamando a la imaginación en ayuda de la razón" [54]. Para encontrar una fusión de las fuentes del arte y del soñar despierto hemos de mirar más adelante hacia ciertos críticos de la generación romántica.

William Hazlitt definió la poesía en general como "la impresión natural de un objeto o acontecimiento cualesquiera... que excitan un movimiento involuntario de imaginación y pasión, y producen, por simpatía, una cierta modulación de la voz o los sonidos que la expresan". Es "el lenguaje de la imaginación y las pasiones", o también "es la natural imaginería o el sentimiento combinados con la pasión y la fantasía" [55]. La tragedia, no menos expresiva que la lírica es "la más apasionada especie de poesía". Y en la forma narrativa, Dante "interesa excitando nuestra simpatía con la emoción de la que él mismo está poseído"; su gran fuerza "está en combinar los sentimientos internos con los objetos externos" [56].

Una de las contribuciones de Hazlitt a la teoría expresiva de la poesía proviene de su persistente interés en los impulsos, las fuerzas internas que compelen la acción humana, incluso la creación de la poesía. Un aspecto saliente de la era romántica en general era el aguzado "sentido íntimo", como Coleridge lo llamaba, para los vaivenes de la mente y una capacidad nueva de aquellos poetas "acostumbrados a velar sobre los flujos y reflujos de su naturaleza íntima, para aventurarse a veces en los dominios crepusculares de la conciencia" [57]. Coleridge mismo no tenía igual como analista microscópico de la interacción de la sensación, el pensamiento y el sentimiento en el corte transversal inmediato o 'hecho mental'. Hazlitt difería de Coleridge en que su ocupación psicológica iba referida menos a los matices del acontecer mental que a sus fuentes y móviles, y particularmente a los móviles secretos, ocultos para el mundo y a veces para el propio agente.

La principal queja de Hazlitt contra la psicología corriente del racionalismo y del cálculo hedonista era su incapacidad para tener en cuenta las complejas tendencias subyacentes en el comportamiento.

54 "Vida de Milton", en *Lives of the Poets* (ed. Hill), I, 170. La excepción en especial, en un rango inferior, es la novela en prosa; véase *Idler*, nº 24.

55 "Sobre la poesía en general", *Complete Works*, V, 1, 4, 11.

56 *Ibid.*, pp. 5, 17-18.

57 *Biographia*, I, 172-3; II, 120.

Bentham, decía, "no ha contado con el viento". "Somos criaturas de imaginación, pasión y obstinación antes que de razón o siquiera de interés propio" [58]. En su propia teoría, Hazlitt, que en su juventud se propuso ser filósofo, amalgamaba el principio de Hobbes de que el aguijón del poderío es el primer móvil humano con la presteza de La Rochefoucauld a buscar el *Ego* oculto tras del cortinado. Su ensayo *Sobre la hondura y la superficialidad*, publicado en *The Plain Speaker* [El que habla llano], puede ser recomendado como una demostración. En él, Hazlitt pone al desnudo "los intrincados pliegues y delicadas envolturas de nuestro amor propio"; apunta al hambre de "poderío" o "derechamente amor al dolor y al mal en pro del interés que excita", como "la raíz de todo el mal y el pecado original de la naturaleza humana"; y esboza los mecanismos mentales de la represión y los conflictos ocultos, describiendo "el modo obscuro e intrincado en que "las impresiones inconscientes necesariamente dan color y reaccionan sobre nuestras impresiones conscientes" [59]. En su ensayo *Sobre los sueños* encontramos un claro resumen de los conceptos freudianos de la represión de los deseos repudiados y la parcial liberación de los pensamientos inconscientes en el dormir.

> Podemos a veces descubrir nuestros sentimientos tácitos y casi inconscientes con respecto a personas y cosas del mismo modo. No somos hipócritas mientras dormimos. El doblegamiento de nuestras pasiones desaparece y nuestra imaginación vaga a su voluntad. Cuando despertamos, ponemos jaque a esos pensamientos ascendentes e imaginamos que no los tenemos. En los sueños, cuando dejamos de estar en guardia, retornan seguros y sin ser llamados... Los niños no saben disfrazar sus pensamientos a los otros; y mientras dormimos nos revelamos los secretos a nosotros mismos [60].

[58] *Complete Works*, XI, 8; XX, 43, 47. Véase también *ibid.*, II, 113 y XII, 250-51; y ELIZABETH SCHNEIDER, *The Aesthetics of William Hazlitt* (Filadelfia, 1933), p. 93.

[59] *Ibid.*, XII, 348-53.

[60] *Ibid.*, XII, 23. De Quincey, gran experto en sueños, da esta versión condensada más sobrecogedora todavía, de la teoría del conflicto, con amnesia al despertar y la repetición compulsiva por cada individuo del sueño-mito de la culpabilidad arquetípica de la raza humana: "En los sueños quizá bajo algún conflicto secreto del que duerme a medianoche, iluminada para la conciencia en el momento, pero oscurecida para la memoria tan pronto como todo ha terminado, cada uno de los diversos hijos de nuestra misteriosa raza reconstruye para sí la traición de la caída original" (*The English Coach* [El coche inglés] en *Collected Writings*, XIII, 304). El pasaje llamó





En numerosos pasajes, Hazlitt subordina la imaginación poética, como la imaginación del que sueña, a la fuerza motriz de los deseos irrealizados. En el ensayo *Sobre la poesía en general*, en el que embutió todos los fragmentos de su especulación poética, llega a la conclusión de que

> si la poesía es un sueño, el negocio de la vida es bastante parecido. Si es una ficción, hecha de lo que querríamos que las cosas fueran, y nos hacemos la ilusión de que lo son porque así las queremos, no hay otra realidad mejor.

Luego Hazlitt, característicamente, cita de memoria y equivoca la explicación de Bacon acerca de la poesía como "conformando las apariencias de las cosas a los deseos del alma" e interpreta esta doctrina de un modo que elimina la anterior limitación de la poesía a los deseos de mayor grandeza, variedad y moralidad que lo que el mundo real permite. "Moldeamos las cosas conforme a nuestros deseos y fantasías, aún sin la poesía; pero la poesía es el lenguaje más enfático que pueda encontrarse para esas creaciones de la mente "en que el éxtasis es tan perspicaz" [61]. En otra parte escribe que "los poetas viven en un mundo ideal, donde lo hacen todo acorde con sus deseos y fantasías". Hasta sugiere que uno de los impulsos hacia el arte es la necesidad de compensar un defecto físico. De tal modo "los pies contrahechos" de Byron contribuyeron a su genio; le "hicieron escribir versos de venganza".

> No hay conocimiento del efecto de cosas de tal suerte, de defectos que queremos compensar. ¿Suponéis que no debemos nada a la deformidad de Pope? Él solía decirse a sí mismo: "Si mi persona es torcida, mis versos serán derechos" [62].

A esta teoría que sostiene que al menos alguna literatura es una forma de *Wunschbild* [imagen del deseo], Hazlitt agrega la doctrina de que ella procura una catarsis emotiva para su autor. Rousseau había ya confesado que *La nouvelle Heloïse* se originó en el compulsivo 'soñar-despierto' con que compensaba sus frustraciones de

mi atención al encontrarlo citado por HARRY LEVIN, en su libro *James Joyce* (Norfolk, Connecticut, 1941, p. 158). Los teorizadores alemanes, más notablemente Novalis y J. P. Richter, habían cavilado anteriormente sobre el misterioso y culpable yo que se nos revela en los sueños; véase cap. VIII.

[61] *Complete Works*, V, 3.

[62] *Ibid.*, IV, 1512; XI, 308; cf. IV, 58.

amante [63], y Goethe se apresuró a describir en *Dichtung und Wahrheit* [*Poesía y verdad*] cómo sus desesperanzas y sus desengaños se habían transformado ellos mismos en *Las tristezas del joven Werther* [*Die Leiden des jungen Werther*] que escribió en cuatro semanas "casi inconscientemente, como un sonámbulo". "Me sentí como después de una confesión general, otra vez feliz y libre y justificado en empezar una nueva vida" [64]. Hazlitt mismo, en su compleja y enmarañada personalidad, estaba fuertemente sujeto al impulso a la confesión pública. En su *Liber amoris* vertió los humillantes detalles de su pasión no correspondida por la coqueta hija del dueño de la pensión en que se alojaba, no como en *Werther* o *La nouvelle Heloïse* transformada en ficción, sino bajo el solo disfraz, fácilmente penetrable, del anonimato [65]. ¿Por qué, se pregunta Hazlitt en su ensayo *Sobre la poesía en general*, estamos "tan inclinados a hacer un tormento de nuestros temores como a complacernos en nuestras esperanzas de lo bueno?" La respuesta es: "porque no podemos evitarlo. El sentido del poder es un principio tan fuerte en la mente como el amor del placer". Bajo el acápite del "sentido del poder", Hazlitt elabora el concepto, que desde entonces se ha convertido en un elemento familiar en las teorías expresivas, de la capacidad del arte para enseñorearse, objetivándola, del caótico estrujón de la emoción. "Éste es igualmente el origen del ingenio y la fantasía, de la comedia y la tragedia, de lo sublime y lo patético". En todas esas formas, el móvil es el alivio que nos espera cuando identificamos y hacemos consciente, y por consiguiente manejable, el efecto perturbador de los sentimientos y deseos inarticulados.

> La imaginación, dándoles así cuerpo y revolviéndolos para darles forma, da un obvio alivio a los confusos e importunos anhelos de la voluntad. No deseamos que la cosa sea así; pero deseamos que aparezca como es. Pues el conocimiento es el poder consciente; y la mente no es ya más, en este caso, engañada, aunque pueda ser víctima del vicio o la locura [66].

63 *Confessions*, lib. IX.
64 *Autobiografía* de GOETHE, trad. ing. *John Oxenford* (Bohn, ed. 1903), I, 511.
65 Véase P. P. HOWE, *The Life of William Hazlitt* (Londres, 1922), pp. 349-50.
66 "Sobre la poesía en general", *Complete Works*, v, 7-8. Croce da un elegante resumen de la más reciente forma de esta doctrina (*The Essence of Aesthetic* [La esencia de la estética], trad. Douglas Ainslie, Londres, 1921, p. 21). "Elaborando sus impresiones, el hombre se *libera* de ellas. Objetivándolas, las elimina de sí mismo y se erige en su superior". Para una versión ampliada, véase YRJÖ HIRN, *Origins of Art* (Londres, 1900), pp. 102 y ss.





La exposición de Hazlitt sobre "el sentido del poder" puede haber contribuido al bien conocido distingo que hace De Quincey entre "la literatura del poder" y "la literatura del conocimiento" con que él reemplazó a la distinción de Wordsworth entre 'poesía' y 'materia de hecho o ciencia'. En la tercera de sus *Cartas a un joven* (1823) donde por primera vez desarrollaba su tesis, De Quincey se la acreditaba al propio Wordsworth, "como lo más importante para la sana crítica de la poesía" [67]. Pero la caracterización que hace De Quincey del traspaso del poder como la ocasión en la que a uno "se lo hace sentir vívidamente y con conciencia vital, emociones que... antes estaban adormecidas y apenas en la aurora de la conciencia" nos recuerda y sugiere más bien *Sobre la poesía en general,* publicada sólo cinco años antes. Bajo la influencia de la teoría tradicional de la retórica, de la que De Quincey se enorgullecía de ser adepto, fundaba la antítesis inicial entre la literatura del conocimiento y la del poder sobre la relación de la expresión al oyente: "La función de la primera es enseñar; la función de la segunda es conmover; la primera es un timón; la segunda un remo o una vela" [68]. En su ensayo sobre el estilo, sin embargo, De Quincey sustituyó este distingo con la antítesis alemana entre literatura subjetiva y objetiva, y definió la discriminación y objetivación del sentimiento como un proceso dentro del escritor mismo. En sus característicos remolineos y retozos con el tema, De Quincey (cuya reputación como teorizador crítico ha sido muy inflada) logra enturbiar más la ya turbia distinción. El escribir subjetivo resulta incluir la extraordinaria combinación de la teología, la geometría, la metafísica y la 'poesía meditativa'; mientras las ciencias naturales son clasificadas conjuntamente con la poesía homérica como formas del escribir objetivo. Pero el análisis de De Quincey sobre la naturaleza de la subjetividad literaria es digna de citarse:

> En muchísimos ejercicios subjetivos... el problema que se plantea al escritor es proyectar su propia mentalidad íntima; sacar afuera conscientemente lo que aún se oculta por estar envuelto en muchos sentimientos no analizados; brevemente dicho, pasar a través de un prisma

67 *Collected Writings*, x, 48 n. Ensayo suplementario al Prefacio (1815), *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 198: "Todo gran poeta... tiene que hacer surgir y comunicar *fuerzas*" (o poderío, *power*).
68 "La poesía de Pope" (1848), *ibid.*, XI, 54-5.

> e irradiar en elementos distintos lo que anteriormente habían sido, aun para él, opacas y confusas ideas entremezcladas unas con otras... Detención o paro consciente se da a lo evanescente, proyección externa a lo que es interno, contorno a lo que es flúido y cuerpo a lo que es vago... [69].

De Quincey admite la existencia de una especie objetiva de poesía; y Hazlitt, aunque asigna un papel importante a los deseos personales en el proceso de dar forma al designio poético, insiste en que el producto terminal debe ser particularizado y concreto, y sostiene que la intensidad de la respuesta emotiva del poeta es una condición para que pueda captar y representar vívidamente las cualidades esenciales y las particularidades sensoriales del mundo exterior. Une también esta teoría a una denuncia de los poetas contemporáneos (incluso Wordsworth y Byron) que se apartan de la tradición al escribir sobre sí mismos antes que sobre los otros hombres y las cosas, y expresar así modalidades y sentimientos personales sin encontrar para ellos, como ahora diríamos, un correlato objetivo:

> La gran falta de una moderna escuela de poesía es que es un experimento de reducir la poesía a una mera efusión de la sensibilidad natural; o lo que es peor, despojarla a la vez de esplendor imaginativo y de pasión humana y rodear a los más íntimos objetos de los sentimientos mórbidos y el devorador egotismo de la mente de los propios autores. Milton y Shakespeare no entendían así la poesía [70].

Un autor del período romántico, empero, no hizo distingos entre poesía objetiva y subjetiva, o entre expresión y autoexpresión. A decir verdad, todo lo que los críticos anteriores habían conjeturado sobre la dinámica emocional y la función terapéutica de la composición poética no fue sino un preludio a la amplificación dada a este tema en la crítica del reverendo John Keble.

Keble revisó y publicó en 1844, bajo el título *De poeticae vi medica* [*Sobre la fuerza medicinal de la poesía*], las lecciones o conferencias dictadas en la Cátedra de Poesía de Oxford en los años 1832-41. Las conferencias fueron dichas en latín, siguiendo la tradición que persistió hasta la designación de Matthew Arnold, y su calidad de algo como alarde de 'bravura' la subraya la treta del con-

[69] *Ibid.*, x, 219-27. Acerca de las disquisiciones románticas sobre lo subjetivo y lo objetivo, véase el cap. IX, secc. iii.

[70] "Sobre Shakespeare y Milton" *Complete Works*, v. 53.





ferenciante, de exceptuar del contexto latino una poesía de Robert Burns, traduciéndola, a ese efecto, al griego de Teócrito. Keble dedicó su libro, en términos altamente laudatorios, a William Wordsworth. Además de sus muchos ecos de la crítica de Wordsworth en detalle, su teoría básica es en parte considerable una explotación unilateral del principio de Wordsworth de la poesía como espontáneo desborde del sentimiento; aunque este principio va unido por Keble a ideas de muy diversas fuentes, e interpretado de un modo que nunca había intentado Wordsworth. El libro ha sido objeto de muy escasa atención, aún después de su traducción al inglés por E. K. Francis en 1912. Más aún, si tenemos en cuenta la posición autorizada desde la cual fueron dichas, las *Lecciones* de Keble, bajo su pía y cauta superficie, deben ser consideradas como la crítica más sensacionalmente revolucionaria de su tiempo. Aventuran puntos de vista sobre la fuente, la función y el efecto de la literatura y sobre los métodos con que la literatura es apropiadamente leída y criticada, que cuando aparecen en la escuela de Freud son todavía tenidos como de lo más subversivo de los valores y principios establecidos de la crítica literaria.

El más compendioso enunciado de la posición de Keble es la definición de la poesía que propuso en su recensión de *La vida de Scott* de Lockhart, escrita mientras estaba ocupado en dictar sus conferencias en Oxford.

> La Poesía es la expresión indirecta en palabras, más propiamente en palabras sujetas a metro, de alguna emoción sobrecogedora [*overpowering*], o un gusto dominante, o un sentimiento cuya directa satisfacción está reprimida de algún modo [71].

En sus *Conferencias sobre la poesía*, sostiene esta posición apuntando al origen de la poesía en los apasionados alaridos de los salvajes, y convalida su especulación con el desenfado de los primitivistas del siglo XVIII, citando ejemplos de canciones 'primitivas', indiscriminadamente, de los hebreos, los antiguos normandos, los lapones, polinesios e indios norteamericanos, que tienen todas su origen en "el deseo de aliviarse de pensamientos que no podrían ser gobernados" [72]. Todas las artes, incluso la música, la escultura y la

[71] Recensión de la *Vida de Scott* (1838) en *Occasional Papers and Reviews* (Oxford, 1877), p. 6.

[72] *Lectures on Poetry* (trad. E. K. Francis), I, 19-20; 59-66.

arquitectura, están vinculadas por la expresión del sentimiento con diversos medios; de tal modo "la poesía, como la pintura, simplemente consisten en la expresión adecuada de los sentimientos del propio artista..." [73].

Con el mismo punto de partida, de que "la poesía da un alivio curativo a la emoción mental secreta", Keble procede, en un modo que "creo no se le ha ocurrido a nadie que yo sepa", nos dice, a reordenar drásticamente las especies poéticas. Primero, distingue entre la clase de los poetas primarios, "que espontáneamente movidos por un impulso, recurren a la composición para alivio y solaz de una mente cargada o excesivamente trabajada", y la estimable pero subalterna clase de los poetas secundarios, que "imitan las ideas, la expresión y la disposición de los primeros". En el dominio de la poesía primaria, "se sigue que ha de haber tantos y tantas clases de poemas como emociones hay en la mente humana" [74].

Con este golpe de lógica, Keble echa abajo la estructura de los géneros que, con modificaciones y excepciones relativamente menores han durado, como piedras angulares de la crítica desde Aristóteles al período neoclásico inclusive. Pues las diferenciaciones miméticas y pragmáticas basadas en los temas imitados, los medios y maneras de la imitación y la clase de efectos a lograrse sobre el auditorio, él las reemplaza por una sencilla clasificación basada en las disposiciones mentales y las emociones que un poema expresa. Esta clasificación, nos dice, está adaptada de la distinción retórica de Quintiliano entre *pathos* y *ethos*. El *ethos*, según Keble lo interpreta, se refiere a los rasgos de carácter de larga duración; el *pathos* es un impulso pasajero de sentimiento, corto e intenso y sobrecogedor [75]. Bajo la expresión de *pathos*, Keble agrupa las formas tradicionales de la lírica, la elegía y algunos modos de la sátira; bajo la rúbrica de *ethos* incluye las formas épicas, dramáticas y narrativas (producidas por poetas que por naturaleza son "ávidos de acción") tanto como las geórgicas y églogas (producidas por aquellos

[73] *Ibid.*, I, 42-7.
[74] *Ibid.*, I, 22, 53-4, 87-8. El efecto del punto de vista expresivo sobre la teoría de los géneros se pone de manifiesto en el intento de Wordsworth, en su prefacio de 1815, de justificar racionalmente la curiosa clasificación de los poemas sobre la base de "las facultades de la mente predominantes en la producción de ellos". Véase también, Markham L. Peacock Jr. *The Critical Opinions of William Wordsworth* (Baltimore, 1950), pp. 111-12.
[75] *Ibid.*, I, 88-9; véase QUINTILIANO, *Institutas*, VI, ii.





a quienes domina el amor por "las cosas quietas, la campiña o los trabajos tranquilos"). Y del mismo modo que las formas líricas emotivas había dado más que hacer a los críticos del siglo XVIII que intentaban demostrar que toda poesía era imitación, así también ahora la tragedia y la epopeya, presentaciones extensas de hombres en acción, se muestran menos dóciles —Keble lo admite— a sus intentos de fundar la poesía en "la inquietud que surge de un espíritu apasionado". Su solución se apoya principalmente en mostrar que esas formas desarrolladas son equivalentes proyectados del *ethos*, es decir de los sentimientos y necesidades persistente y hondamente enraizados que componen el carácter permanente del poeta.

> Vemos, por consiguiente, que no hay nada de irracional en la aserción de que aún una epopeya puede servir al propósito del más férvido poeta y acariciar anhelos hondamente enraizados y vitales.
> ...[Tales poemas] reflejan el carácter de toda una vida, y gustos que se han hecho familiares a la mente por una larga asociación [76].

La tesis de que la poesía es la imaginaria satisfacción de deseos personales insatisfechos —que había aparecido como una sugestión errabunda aunque repetida en lo que De Quincey llamaba "el abrupto, aislado, caprichoso... y poco dúctil" curso de la crítica de Hazlitt [77]— está en el corazón mismo de la teoría poética de Keble. El juego de la imaginación poética, dice, "pinta todas las cosas con el tinte que la mente misma desea". Nada en verdad es sentido como "tocado de sentimiento poético" que "no apacigüe con algún consuelo refinado, los nostálgicos deseos a los que el presente les niega satisfacción" [78]. Y para Keble, muy al modo de Byron, la poesía es, en último análisis, una liberación de los afectos en palabras, que proporcionan un alivio frente a las amenazantes presiones internas. En lugar del volcán de Byron, empero, Keble nos propone una analogía menos espectacular (modelada, nos dice, sobre una antigua noción de que la inspiración poética es una forma de insania) la de "una válvula de seguridad que preserva a los hombres de la locura real" [79].

[76] *Ibid.*, I, 86, 90, 92.
[77] DE QUINCEY, "Charles Lamb", *Collected Writings*, V, 231-2.
[78] *Lectures on Poetry*, I, 21-2, 25-6.
[79] *Ibid.*, I, 22, 55-6. Cf. Recensión de Lockhart en *Occasional Papers*, p. 24. "La épica, por consiguiente, o cualquier otra forma, ha de actuar, como se dijo, como una válvula de seguridad para una mente recargada...".

La principal importancia de Keble, históricamente considerado, está en su tesis de que hay un conflicto de móviles en la creación poética, y en su punto de vista de que la poesía no es, por consiguiente, una forma de autoexpresión directa sino disfrazada. Este concepto, como Keble dice, "es el eje mismo en torno del cual gira toda nuestra teoría" [80]. El impulso a expresar las propias emociones es 'reprimido', para usar el término de Keble, por "una instintiva delicadeza que retrocede ante la perspectiva de exponerlas abiertamente, como si sintiera que ellas nunca pueden encontrar plena simpatía" [81]. De allí se sigue un conflicto en los poetas entre la necesidad del alivio, por una parte, y los "nobles y naturales" requerimientos de la reticencia y la vergüenza por la otra; conflicto que amenaza "su equilibrio mental". La poesía es una medicina divinamente otorgada, en razón de que, por medio de "esos métodos indirectos mejor conocidos por los poetas" es capaz de satisfacer móviles opuestos, dando "alivio curativo a la emoción mental secreta, aunque sin detrimento para la modesta reserva". Es, por consiguiente, "el arte que bajo ciertos velos y disfraces... revela las fervientes emociones de la mente" [82].

Puede parecer extraño que esta teoría revolucionaria, protofreudiana, que concibe la literatura como una satisfacción encubierta de deseos, que sirve al artista como un refugio contra la neurosis incipiente, pudiera surgir en el medio doblemente conservador de la alta jerarquía de la Iglesia Anglicana y de la Cátedra de Poesía de Oxford. Pero el hecho mismo de que Keble fuera más un teólogo que un crítico, sirve en buena parte para explicar la naturaleza de su poética. Las ideas que en la teología han llegado a ser moneda corriente e inertes, pueden convertirse en vivas y drásticamente innovadoras cuando son transferidas —como Keble patentemente las transfirió— al suelo ajeno de la estética. Keble mismo nos da la pista para rastrear la fuente de sus fórmulas con sus frecuentes alusiones a la poesía como algo estrechamente emparentado con la religión, casi como un sacramento. Compara el móvil de la expresión velada en la poesía al instinto que hizo que los Padres de la Iglesia pusieran el mayor cuidado, "no fuera que los enemigos y los burlones pudieran alcanzar el conocimiento de los misterios sacra-

80 *Ibid.*, I, 73.
81 Recensión de LOCKHART, *Occasional Papers*, p. 11.
82 *Lectures on Poetry*, I, 20-22, 47.





mentales y las palabras claves de la Fe" [83]; y su concepto básico de la autorrevelación velada tuvo sus raíces en una opinión teológica bien establecida con respecto a la naturaleza de Dios. Diversas observancias religiosas sugieren también a Keble su visión de la función poética. Hay, por ejemplo, el paralelo con el alivio curativo de la oración, y también con la descarga de la culpa en el secreto del confesionario. Como dirigente del Movimiento de Oxford * Keble frecuentemente deploró que en la Iglesia Anglicana la confesión auricular fuese voluntaria antes que obligada [84]. El paralelismo entre las teorías poéticas de Keble y Freud puede ser tomado como una prueba más de la medida en que el psicoanálisis es una versión secularizada de la doctrina y el ritual religiosos [85].

La consonancia de Keble con Freud se extiende a su análisis de la psicología del lector. Los que se aferran a ciertos poemas con entusiasmo, dice, "creen haber encontrado, al fin, un consuelo mental único". Y el "peculiar deleite que algunos hombres sienten en alguna poesía, si se lo analiza, ha de encontrarse que depende principalmente"... no "del tema o la habilidad en crearlo"... sino "en la simpatía que sienten por el personaje del autor, que indirectamente se hace conocer a través de sus versos" [86]. Hay aquí una nueva prueba de cuán completamente la poética tradicional resulta invertida por la entrega, sin reservas, a la visión de que la poesía es autoexpresión. Gozar de la literatura es lograr de nuevo la catarsis de su creador; la cuestión del gusto se reduce en lo principal a la congruencia de las necesidades emotivas de uno con las de un autor en particular; cuando el lector mira a la obra lo que encuentra es el velado reflejo de su autor. No ha de sorprendernos cuando encontremos, más adelante, que según Keble, la tarea principal de la crítica práctica es reconstruir en detalle, partiendo de

83 *Ibid.*, I, 13, 74.
* [Corriente de simpatía y acercamiento al catolicismo desarrollada dentro de la Iglesia Anglicana a mediados del siglo XIX. Su figura más destacada fue J. E. Newman (1801-1890), quien, convertido, alcanzó la dignidad cardenalicia.]
84 J. T COLERIDGE, *Memoir of the Reverend John Keble* (4ª ed.: Oxford, 1874), pp. 302, 313. Keble mismo, como poeta religoso, era casi mórbidamente sensible a la autoexhibición que significaba llegar al público. Véase WALTER LOCK, *John Keble* (3ª ed., Londres, 1893), p. 57.
85 Para un comentario sobre la conexión entre la teoría de la poesía de KEBLE y la religión, véase CARDENAL NEWMAN, "John Keble" (1846) en *Essays Critical and Historical*, II, 442-3.
86 *Lectures on Poetry*, I, 56 (cf. p. 66); *Occasional Papers*, pp. 24-5.

las trazas que hay en el poema, los sentimientos y el temperamento del poeta que lo escribió.

### 4. La semántica del lenguaje expresivo: Alexander Smith.

Hay algunas marcadas semejanzas entre las ideas expuestas por Keble en su tercera y cuarta conferencias y las tesis desarrolladas por John Stuart Mill en los ensayos exactamente contemporáneos sobre poesía publicados en el *Monthly Repository* de 1833. Como Keble, Mill manifiestamente deriva muchos elementos de su teoría de Wordsworth; en 1831 escribió a John Sterling que nadie puede conversar con Wordsworth "sin sentir que él ha hecho adelantar este gran tema [la teoría de la poesía] más allá que ningún otro hombre. . ." [87]. La definición de la poesía de Mill como "la expresión o exteriorización [*uttering forth*] del sentimiento" se parece a la de Keble. Ambos autores separan también la poesía de la oratoria, dando como fundamento que un poeta vierte sus sentimientos sin preocuparse del auditorio; siguen la presencia de poesía o expresión emotiva en cada una de las artes no literarias; redefinen los géneros poéticos sobre la base de la clase de sentimientos que expresan; y proponen una distinción fundamental, sobre fundamentos emparentados, entre lo que Keble llama poetas primarios y secundarios, y Mill, poetas por natura y poetas por cultura. Mill diverge de Keble omitiendo referencias, salvo algunas muy menores, a las funciones catárticas de la poesía, y acentuando, al contrario —como era de esperarse de un discípulo, aunque remiso, de Bentham— el distingo en la función lógica y criterios entre el lenguaje expresivo de la poesía y el lenguaje descriptivo de la ciencia [88].

La semántica de la poesía, sin embargo, fue explorada con mayor explicitación, detalle y vigor por un autor contemporáneo que ha sido totalmente perdido de vista en la historia de la crítica y de la teoría lingüística. En el *Blackwood's Magazine* de diciembre de 1835 apareció un artículo titulado *La filosofía de la poesía*, firmado con la inicial "S", que el actual director de dicho magazine me informa fue una colaboración de un tal A. Smith, de Banff, Escocia. Debo a la cortesía del escribano municipal de Banff la noticia de un

87 Octubre 20-22 de 1831, en *Letters of John Stuart Mill*, ed. H. S. R. Elliot (Londres, 1910), I, 11.

88 Para un compendio de la poética de John Stuart Mill, véase cap. I.





periódico local de hace unos treinta años que habla de un Alexander Smith, que con toda probabilidad fue el autor del artículo, hombre educado en el Colegio Real de Aberdeen, que por su mala salud debió renunciar al cargo de maestro de escuela y llegó a ser jefe de Correos en Banff, desde 1827 hasta su muerte en 1851. Alexander Smith publicó también un tratado sobre *La filosofía de la moral* en 1835, y un artículo que demuele las pretensiones de la "ética frenológica" en la *Edinburgh Review* de enero 1842 [89], pero *La filosofía de la poesía* es su único ensayo literario que yo haya podido identificar. Merece ser publicado en su integridad, por sus valores propios y también porque anticipa el análisis de la poesía por los recientes teorizadores semánticos aún más de cerca que la crítica de Keble anticipa las doctrinas literarias de Freud.

Smith aborda la cuestión básica, "¿En qué difiere la poesía de la prosa?", con ecuanimidad escocesa. Aquellos que miran la poesía con entusiasmo, se queja, "parecen encogerse o retroceder ante un examen muy de cerca... como si sintieran que con ello podrían disipar una ilusión encantadora", cargo que quizá muestra el cambio en la actitud frente a la poesía desde los tiempos en que el Dr. Johnson había fijado en ella su mirada de vista corta pero incisiva. El mismo Smith, nos dice, tiene bastante sentido de los encantos de la poesía como para inclinarse a la especulación sobre ella, pero dentro de límites tales que le permitan seguir su especulación "con la más filosófica compostura" [90].

Desde que "el verso no es esencial a la poesía", el problema es el discriminar "la poesía como lo opuesto a la prosa".

> El distingo esencial entre la poesía y la prosa es éste: la prosa es el lenguaje de la inteligencia, la poesía el de la emoción. En la prosa comunicamos nuestro conocimiento de los objetos de los sentidos o del pensamiento, en la poesía expresamos cómo esos objetos nos afectan.

Después Smith presenta una definición de la poesía que se parece a la de Mill:

89 El artículo, una larga recensión de la obra *Moral Philosophy* de George Combe (1840) está identificada como escrita por Alexander Smith, de Banff, en *Selections from the Correspondence of the Late Macvey Napier*, editadas por el hijo de Napier (Edimburgo, 1879), p. 371 n.

90 "La filosofía de la poesía", *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XXXVIII (1835), p. 827.

> Considerad ahora el carácter todo de la poesía. Ella es esencialmente la expresión de la emoción; pero la expresión de la emoción tiene lugar por el lenguaje medido (puede ser el verso o no serlo), las voces armoniosas y la fraseología figurada[91].

Pone cuidado en distinguir la poesía de la elocuencia por la diferencia en los fines. "Mientras el solo objeto de la poesía es transmitir los sentimientos del que habla o escribe, el de la elocuencia es comunicar la persuasión de alguna verdad...". Se empeña también en mostrarnos que su definición tiene un alcance lo bastante amplio para incluir todos los géneros poéticos; su refundición de la clasificación tradicional, sin embargo, es mucho menos radical que la de Keble, en razón de que la base para esta distinción no es la clase de emoción expresada sino la clase de temas que evocan las emociones. "En una epopeya o un poema narrativo, algún acontecimiento, o una cadena de acontecimientos vinculados, son narrados con los diversos sentimientos que surgen de la visión de tal o tales acontecimientos" y el propósito de expresar y evocar sentimientos del modo más eficaz explica suficientemente la selección, la disposición y la unidad de las partes. De modo similar ocurre con las otras especies: la poesía puede ser descriptiva, o didáctica, o satírica, según sea que "transmita una expresión de los sentimientos" excitados por los objetos naturales, o por "la contemplación de verdades generales" o por "la vista del vicio, la locura y la flaqueza humanas"[92].

Tales doctrinas difieren de la opinión corriente a mediados de la década de 1830 en detalles más que en esencia. El nuevo punto de partida de Smith consiste en identificar y examinar la poesía, básicamente, como una actividad lingüística —como el uso expresivo del lenguaje, por oposición al uso cognoscitivo. "Los actos o estados de la inteligencia son aquellos en que la mente percibe, cree, comprende, infiere, recuerda. Los actos o estados de emoción son aquellos en que pone esperanza, teme, se regocija, se entristece, ama, admira o siente disgusto". La prosa es el lenguaje del primero de esos estados, la poesía del segundo[93].

El reconocimiento de que el lenguaje es capaz de expresar la emoción es tan viejo como la retórica clásica, que ha sostenido que

[91] *Ibid.*, pp. 828, 833.
[92] *Ibid.*, pp. 835-7.
[93] *Ibid.*, p. 828.





las palabras han de evocar emociones en el oyente, y así ser persuasivas en el grado en que indiquen un estado afectivo similar en el que habla. Hobbes y otros empiristas ingleses habían señalado la importancia del hecho de que las palabras "además de la significación de aquello que imaginamos de su naturaleza, tienen también una significación derivada de la naturaleza, disposición e interés del orador..."[94]. Los longinianos del siglo XVIII, tales como Lowth, tendían a distinguir entre "el lenguaje de la razón" y "el lenguaje de las pasiones". Edmund Burke, en la sección sobre lenguaje de su ensayo sobre *Lo sublime y lo bello* procuró servirse a la vez de los conceptos de la retórica y de la filosofía de Locke para resolver el problema de cómo las palabras en la poesía son capaces de evocar emociones en el lector:

> No distinguimos suficientemente, en nuestras observaciones sobre el lenguaje, entre una expresión clara y una expresión vigorosa... La primera concierne al entendimiento; la última a las pasiones. La una describe una cosa como es; la otra describe cómo es sentida[95].

En esta tradición, las innovaciones importantes de Alexander Smith consisten en invertir deliberadamente el punto de vista de la retórica, para hacer de la evocación del sentimiento en el oyente la consecuencia incidental de la expresión del sentimiento en el poeta; en extender la discriminación entre lenguaje descriptivo y expresivo hasta imprimir una dicotomía básica a través de todo el uso lingüístico; en identificar la poesía en general con el lenguaje de la expresión; y por sobre todo, en explorar los problemas lingüísticos y lógicos planteados por esta división mucho más a fondo que los anteriores teorizadores lo habían hecho. La inquisición de Smith acerca de la poesía, por consiguiente, es enteramente comparable a la de los escritos de I. A. Richards, pues Richards también fundaba su semántica y su teoría poética sobre la oposición entre el uso 'simbólico' (o 'científico') de las palabras para "la sustentación, la organización y la comunicación de referencias", y el uso 'emotivo' de las palabras "para expresar o excitar sentimientos o actitudes", y llegó a identificar la poesía como "la forma suprema del lenguaje emotivo"[96]. La misma antítesis, bajo variedad de nombres, ha sido

[94] *Leviathan*, ed. A. B. Waller (Cambridge, 1904), parte I, cap. IV, p. 21.
[95] *The Sublime and Beautiful*, parte V, secc. VII; *The Works of... Edmund Burke* (Londres, 1854), I, 178-80.
[96] C. K. Ogden e I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (El signi-

adoptada ampliamente en los últimos treinta años como un solvente para los perennes problemas de la filosofía, la moral, la propaganda, la ley y otras formas del humano discurso. Rudolph Carnap, por ejemplo, en su exposición popular del positivismo lógico, *Filosofía y sintaxis lógica,* se propuso demostrar que no sólo la poesía sino la metafísica y la ética normativa igualmente son formas de lenguaje 'expresivo', por opuesto a 'representativo'; y las explicaciones de Carnap de la diferencia entre ambos modos de lenguaje, aunque más precipitadas y omisivas, en lo esencial son paralelas a las de Alexander Smith[97].

Ahora bien: ¿cuáles son los distingos con los que Smith suplementa su definición inicial de la poesía? Primero, afina la cruda aserción de que toda exclamación emocionada constituye poesía. (Hazlitt, para citar sólo uno, había hablado de las "palabrotas y apodos" como "no otra cosa que una forma vulgar de poesía"[98]. Smith diferencia tres usos del término. En el sentido básico, "toda expresión de emoción es poesía"; en otro sentido, "sólo llamamos poesía a la expresión de la emoción, cuando se amplía a cierta extensión y asume una forma peculiar definida"; en un tercer uso, poesía es sólo aparentemente un término descriptivo, pero en realidad un término laudatorio.—lo que Charles R. Stevenson ha llamado recientemente "una definición persuasiva". "Decimos, escribe Smith, que una composición, poética por su naturaleza esencial, no es poesía para significar que no es una buena poesía"... [99]. Luego introduce una nueva discriminación, bastante simple, pero fértil fuente de confusiones hasta en algunas recientes disquisiciones sobre el tópico, entre la descripción de la emoción y la expresión de la emoción:

> Por lenguaje de la emoción, empero, entiendo el lenguaje en el cual la emoción se da salida ella misma, no la descripción de la emoción, o la afirmación de que ella es sentida... Entre esto y la expresión de la emoción hay una diferencia muy parecida a la que existe entre la información que una persona puede darnos de que siente un dolor corporal, y las exclamaciones y gemidos que su sufrimiento le arrancan.

Este punto requiere una amplificación. La expresión poética no es mera exclamación. El sentimiento puede ser expresado de modo de excitar la simpatía de los otros sólo... "con referencia a una causa u objeto que mueve ese sentimiento". De este modo Smith pone a salvo su teoría del cargo (a que unos pasajes poco cautos en los primeros escritos de I. A. Richards han invitado, a pesar de muchos otros pasajes de tenor contrario) de que lenguaje emotivo es opuesto a 'referencial', o al menos, que el emotivo es relativamente independiente de la función referencial[100]. En el análisis de Smith, la poesía no es 'no-referencial', sino 'más que meramente referencial'. En verdad, depende estrechamente, para comunicar sus sentimientos, de la alusión a la clase de objetos que son ocasión de tales sentimientos; y su esencial diferencia de la prosa no consiste en la presencia o ausencia de referencia, sino en la finalidad para la que es expresada. La poesía, en otras palabras, puede ser distinguida de la prosa en razón de que emplea la referencia para una finalidad expresiva, en vez de una mera aserción:

> El carácter esencial, sin embargo, de una narración o descripción poéticas, y aquello que las distingue, de las meramente prosaicas, consiste en que su objeto directo no es simplemente transmitir información, sino insinuar un tema de sentimiento y transmitir ese sentimiento de una mente a la otra. En la prosa, el designio principal del escritor u orador es informar o exhibir la verdad. La información puede excitar la emoción, pero éste es sólo un efecto accidental[101].

La dificultad de discriminar entre los usos del lenguaje radica en el hecho de que a menudo no hay pista verbal o gramatical para esta diferencia en los fines; "palabras de precisamente el mismo significado verbal y gramatical, más aún, las mismas palabras, pue-

ficado del significado) (3ª ed., Londres, 1930), p. 149; I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (5ª ed. Londres, 1934), pp. 267, 273.

97 *Philosophy and Logical Syntax* (Filosofía y sintaxis lógica) (Londres, 1935), pp. 26-31. Para una exploración más a fondo del concepto de lenguaje emotivo como un enfoque de los problemas de la filosofía, véase C. L. Stevenson, *Ethics and Language* (Ética y lenguaje) (New Haven, 1944).

98 "Sobre poesía en general". *Complete Works,* v, 7.

99 "La filosofía de la poesía", p. 828; véase Stevenson, *Ethics and Language,* p. 213, para un análisis de la aserción "Pope no es un poeta" como un caso de "definición persuasiva".

100 Como ejemplo lo reciente de esta objeción al análisis de Richards —hay muchos otros— véase Max Black, *Language and Philosophy* (Ithaca, Nueva York, 1949), pp. 206-9. En su estudio "Todavía sobre el lenguaje emotivo", en *Yale Review* (xxxix, 1940), pp. 108 y ss., Richards aclara su intención, puntualizando que casi todos los usos del lenguaje tienen funciones múltiples, y son "descriptivos y emotivos juntamente, a la vez referenciales e *influenciales*" [es decir, inspirados en el propósito de *influir*].

101 "Filosofía de la poesía", p. 829.

den ser prosa o poesía. . . según sean proferidas meramente para informar o para expresar y comunicar la emoción". Smith ilustra esta generalización con una variedad de pasajes como por ejemplo, éste:

"Mi hijo Absalón" es una expresión de significado precisamente similar a "mi hermano Dick", o "mi tío Tobías". . . Sería difícil decir que, "¡Oh! ¡Absalón, mi hijo, mi hijo!", no es poesía; y sin embargo el significado verbal y gramatical es el mismo en ambos casos. La interjección, "¡oh!", y la repetición de las palabras "mi hijo", no agregan nada al significado; pero tienen el efecto de hacer de palabras que de otro modo no serían sino la notificación de un hecho, la expresión de una emoción de enorme hondura e interés. . . [102].

Los sentimientos expresados, dice Smith, "pueden ser llamados el alma de la poesía. Séanos permitido considerar ahora las peculiaridades de su forma corporal y su apariencia exterior". Sobre este tópico, concuerda con lo que en ese tiempo era ya el lugar común en la opinión; el metro y la rima poéticos "no son sino expresiones más artificiales de las expresiones naturales del sentimiento" [103]. Sostiene, además, que "el lenguaje de la emoción es generalmente figurado o imaginativo" porque "la mente, ansiosa de transmitir no la verdad o el hecho con relación al objeto de su contemplación sino sus propios sentimientos excitados por el objeto, vuelca el caudal de sus asociaciones [entiéndase: ideas o imágenes asociadas] según manan de su fuente". Esto también coincidía con la opinión aceptada de su tiempo, pero el interés del tratamiento del asunto por Smith está inherente en los detalles de su examen. Por ejemplo, la conexión entre el sentimiento y la figura expresiva, sostiene Smith, no es una secuencia causal en un solo sentido, sino una interacción. "Es a menudo no muy fácil decir si el sentimiento es el padre de la imagen o la imagen la madre del sentimiento. La verdad parece ser que ellos se producen y reproducen el uno al otro." Y las generalizaciones de Smith son fortalecidas por sus sagaces análisis de ejemplos poéticos concretos. Tómese, por ejemplo, una parte de la *explication de texte* que aplicó al verso inicial de la *Elegía* de Gray:

[102] *Ibid.*, p. 830.
[103] *Ibid.*, pp. 830-31. Smith emplea también el interesante artilugio de mostrar cómo la poesía pierde su calidad esencial cuando se la traslada en prosa arrítmica (p. 831) y señala que términos como "melodioso", "armonioso" y "musical", cuando transferidos de la música a la versificación son sólo muy distintas metáforas (p. 832 n.).





El toque de queda dobla a muerto por el día que parte. [*The curfew tolls the knell of parting day.*] El carácter vital de esta línea, en cuanto constituye poesía, radica en que no es el mero hecho o verdad (a saber, que el toque de la campana es un signo del finalizar del día) lo que las palabras del poeta se proponen comunicar, sino su emoción con respecto al hecho. . . Al sonar de la campana que anuncia el terminar del día, él lo inviste, por el momento, del significado del redoble de difuntos con que se despide a un alma de la vida; y el epíteto *parting* [que parte, que se despide] advierte la similitud de su presente estado de ánimo con aquél excitado por la interrupción de un trato querido con un ser animado — con un compañero, un amigo, un amante" [104].

La insuficiencia de la teoría esencialmente gramatical de Smith como enfoque de los problemas de la poesía en general, es bastante clara. Ella representa el caso extremo en las teorías expresivas (ya evidente en la crítica de Wordsworth) de la tendencia a poner el acento en la dicción, a expensas de otros componentes poéticos. La clasificación de la poesía en un extremo de una simple distribución bipolar de todas las formas del discurso constituye nada más que un instrumento asaz tosco para el análisis específicamente literario. Smith, característicamente, pone el foco en el renglón solo, aislado del poema como un todo, y en sus diferencias formales y materiales —rítmicas, sintácticas, figurativas y lógicas— de una aserción de simple hecho equivalente. Ignora los elementos no lingüísticos, tales como los personajes o el argumento, y apenas da un comienzo de explicación de por qué la poesía "se expande ella misma", como él dice, y "asume una forma peculiar definida". Como resultado, no nos provee de medios para analizar y esclarecer la constitución y estructura de un poema en su totalidad. Pero limitaciones tales son representativas de todas las teorías supersimplificadas de la poesía como expresión del sentimiento corriente en su época. Dentro de esos límites, Smith demuestra un claro discernimiento de algunas fundamentales cuestiones lógicas planteadas por tales teorías y un sentido nada común de la necesidad de referir constantemente la teoría a los ejemplos poéticos, así como una notable agudeza en su análisis semántico.

La rigurosa analítica de Alexander Smith sirve de contrapeso a la fácil efusividad y el impresionismo flojamente articulado de algunos autores de este período, modo de proceder que ha sido a veces injustamente atribuido a la crítica romántica en bloque. Sobre

[104] *Ibid.*, pp. 832-5.

la premisa de que la poesía expresa el sentimiento, encontramos ciertos críticos que usan el término poesía en un sentido difuso, no sólo para el lenguaje que muestra sentimiento, sino también para sentimientos que no son expresados en palabras, y hasta para objetos y acontecimientos que son simplemente ocasiones típicas para el sentimiento. William Hazlitt, para citar uno, estaba sujeto a escaparse en remolineos de este modo, en aquellos tiempos en que daba rienda suelta a su pluma. "La poesía es el lenguaje de la imaginación y las pasiones". Pero la poesía no se ha de encontrar sólo en los libros; "dondequiera hay un sentido de la belleza, o la fuerza, o la armonía, como en el movimiento de una ola del mar, en el crecimiento de una flor... hay poesía en estado de nacer". Las emociones mismas son poesía. "El temor es poesía, la esperanza es poesía, el amor es poesía, el odio es poesía", y por consiguiente, para ser poetas no necesitamos más que experimentar emociones. El niño es un poeta "cuando juega por primera vez a las escondidas", "el hombre de campo cuando se detiene a mirar el arco iris" y "el avaro cuando acaricia su oro" [105].

Citaré a otro crítico para mostrar cuán fácil y repentina efervescencia burbujeaba en el nuevo dialecto de la poesía como sentimiento. En su recensión de los *Poemas* de Tennyson, de 1832, John Wilson (Christopher North) característicamente rehusaba definir la poesía "porque los vagabundos lo han hecho", e inmediatamente prosigue definiéndola. "Todo lo que no es mera sensación es poesía. Somos poetas en todo momento cuando nuestras mentes son creadoras". Los "animales inferiores", desde que "modifican la materia mucho en sus imaginaciones" son también poetas. La paloma torcaz, bajo el impulso del sentimiento erótico se convierte en un poeta y hasta el escarabajo que zumba es un Wordsworth mudo y sin gloria.

> De tal modo los hombres, las mujeres, y los niños, las aves, las bestias y los peces son poetas, aunque no versificadores. Las ostras son poetas. Nadie lo negará que alguna vez en las vecindades del Prestonpans las haya contemplado abriendo la boca apasionadamente, sobre su lecho nativo, esperando la marea... Y no lo son menos los caracoles... El escarabajo junto al poste del camino susurrando descuidadamente, si conociéramos todos sus sentimientos en ese soliloquio, sería tranquilamente proclamado un Wordsworth [106].

[105] "Sobre la poesía en general", *Complete Works*, v. 1-2. Por esta inconsecuencia en el uso del término "poesía", Gifford lo censuró ásperamente en una recensión en el *Quarterly* y Hazlitt reaccionó violentamente en una mordaz "Carta al caballero William Gifford" justificando su propio empleo equívoco e invocando para ello el uso corriente del término (*Complete Works*, IX, 44-6).





Aunque esto difícilmente pretenda ser más que una fantasiosa humorada, no carece de significación para el historiador. El pasaje muestra la clase de jerga crítica que había llegado a ser el equivalente, hacia 1830, de la afectación de la imitación, la naturaleza, las reglas, las bellezas y los defectos de los Dicks Minims de la generación de Johnson.

[106] *The Works of Professor Wilson*, ed. Ferrier (Edimburgo, 1856) VI, 109-11.

## Capítulo VII

# LA PSICOLOGÍA DE LA INVENCIÓN LITERARIA: TEORÍAS MECÁNICA Y ORGÁNICA

> En la palabra 'razón' puede verse uno de aquella numerosa serie de nombres de 'entidades ficticias', en la fabricación de las cuales las labores del retórico y del poeta se han reunido. En la 'razón' se han unido para darnos una especie de 'diosa': una diosa, en la que otra diosa, 'Pasión', encuentra una constante antagonista... No es mediante una tal mitología que puede transmitirse una enseñanza clara y correcta.
>
> Jeremías Bentham.

> ¿Qué eres tú?, no lo sabemos;
> ¿Qué es lo que más se te parece?
>
> Shelley, *A una alondra.*

Lo que ahora llamamos la psicología del arte se originó cuando los teorizadores en general empezaron a pensar acerca de la mente del artista como algo interpuesto entre el mundo de los sentidos y la obra de arte, y a atribuir las conspicuas diferencias entre el arte y la realidad no a la reflexión de un ideal externo sino a las fuerzas y operaciones dentro de la mente misma. Este desarrollo fue, en gran parte, la contribución de los críticos (y especialmente de los críticos ingleses) de los siglos XVII y XVIII, que ensancharon las pasajeras alusiones a las facultades mentales de los teóricos antiguos y del Renacimiento, convirtiéndolas en una extensa psicología de la producción tanto como de la apreciación del arte. En este aspecto la crítica inglesa, por cierto, participó de la tendencia de la filosofía empirista inglesa, que característicamente intentó establecer la naturaleza y límites del conocimiento mediante un análisis de los ele-





mentos y procesos de la mente. A comienzos del siglo XVII, Francis Bacon incluyó la poesía en su gran registro del conocimiento humano como una parte del saber que ha de ser explicado por referencia a la acción de la imaginación. A mediados del siglo Thomas Hobbes, respondiendo al Prefacio de Davenant a *Gondiberto,* presentó, sobre la base de sus primeras especulaciones filosóficas, una breve y popularizada explicación del lugar que ocupan la experiencia de los sentidos, la memoria, la fantasía y el juicio en la producción de la poesía[1]. La rapidez con que tales sugestiones fueron captadas y desarrolladas fue extraordinaria. Cien años después pocos filósofos omitieron la discusión de la literatura y las otras artes en sus investigaciones generales de la mente, mientras casi todos los críticos sistemáticos (conformándose a la sugestión de Hume, en la introducción a su *Tratado,* de que la ciencia de la naturaleza humana es la propedéutica para la ciencia de la crítica, tanto como para la lógica, la moral y la política) incorporaron en su teoría estética un tratamiento general de las leyes y operaciones de la mente. En 1774 Alexander Gerard había publicado su *Ensayo sobre el genio,* que quedó, por un siglo, como el estudio más comprensivo y detallado dedicado específicamente a la psicología del proceso inventivo.

Ha de observarse que había menos novedad absoluta en esta contribución a la crítica de lo que a primera vista parece. Buena parte del procedimiento consistió en traducir los lugares comunes existentes de la retórica y la poética tradicionales al nuevo vocabulario filosófico de los elementos, facultades y acontecimientos mentales. Una ojeada a las notas puestas al pie por Alexander Gerard, por ejemplo, mostrará que se apoya sobre todos los críticos autorizados, desde Aristóteles al obispo Hurd, y que aunque profesa fundar su teoría enteramente sobre el experimento y la inducción, usualmente establece o apoya sus generalizaciones citando la autoridad de los expertos, entre los cuales Cicerón y Quintiliano ocupan espacio mayor que los propios Locke y Hume. Además, el idioma psicológico es usado muy a menudo normativamente antes que descriptivamente, y sirve al crítico sobre todo como un dispositivo para sentar patrones de realización y valoración literarias. En tales disquisiciones normativas, los términos mentales como fantasía y

[1] C. D. Thorpe, en *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes* (Ann Arbor, Michigan, 1940) hace una relación de los predecesores de Hobbes y de su influencia.

juicio son principalmente sustitutos de series de cualidades opuestas más o menos precisamente definidas en la obra de arte objetiva. Como un ejemplo, cuando Rymer escribió sobre los poetas 'orientales': "La fantasía es en ellos predominante, es selvática, inmensa y desenfrenada, y sobre ella su juicio tiene poco gobierno o autoridad: de aquí que sus concepciones sean monstruosas, y no tengan nada de exactitud, nada de semejanza o proporción" [2], nombraba las facultades no para describir las operaciones de la mente sino con miras a restar rango, sumariamente, a lo que en arte es selvático y desmesurado, y a elogiar las cualidades contrarias de mesura y de decoro. Unos sententa y cinco años más tarde, Joseph Warton, escribiendo sobre la 'imaginación' de que da muestras *La tempestad* de Shakespeare, correlaciona este término, con las mismas cualidades estéticas, aproximadamente, de selvaticidad e irregularidad: sus preferencias, sin embargo, han cambiado. Shakespeare, dice, "ha entregado las riendas a su imaginación sin límites y ha llevado lo romántico, lo maravilloso y lo selvático a la más deleitosa extravagancia [3]. La antítesis y el equilibrio cambiante entre imaginación o fantasía y juicio fue uno de los principales marcos de la disquisición dentro del cual los críticos del arte del siglo XVIII libraron su versión de la duradera batalla entre la convención y la rebelión.

Nuestra tarea en este capítulo, empero, será la de la psicología descriptiva —lo que algunos teóricos gustaban llamar "la ciencia de la mente"— y específicamente la tentativa de caracterizar lo que pasa en la mente en el proceso de componer un poema. Si penetramos a través de las diferencias de terminología y de detalles, nos llama la atención inmediatamente en qué medida los autores del siglo XVIII concordaban en su concepción básica de la psicología de la invención. Contra esta tradición uniforme de la psicología anterior en Inglaterra, Coleridge fue el centro de la revuelta. Los eruditos han subrayado recientemente que el propio Coleridge tenía deudas para con los predecesores ingleses en cuanto a algunas de sus ideas directrices, pero induce a engaño el acentuar la continuidad entre la madura psicología del arte de Coleridge y la que tenía curso en Inglaterra en el siglo XVIII. En todos los aspectos esenciales, la teoría de la mente de Coleridge, como la de los filósofos alemanes

2 Prefacio a Rapin, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 165.
3 *Adventurer*, nº 93.





contemporáneos era, como él insistía en decirlo, revolucionaria; era, en verdad, parte de un cambio en el modo habitual de pensar en todos los campos de la empresa intelectual, tan aguda y dramática como cualquier otra que la historia de las ideas pueda mostrar.

He hablado antes del papel de la analogía en el dar forma a la estructura de una teoría crítica. En ninguna parte es este papel más conspicuo que en las especulaciones sobre la psicología del arte. La única prueba directa con respecto a la naturaleza de los procesos mentales son esos fenómenos penumbrales y huidizos a los que alcanza la introspección, y ésos "son modos del ser íntimo", como decía Coleridge, a los cuales "sabemos que los atributos de tiempo y espacio son inaplicables y ajenos, pero que, sin embargo, no pueden ser transmitidos no siendo en símbolos de tiempo y espacio" [4]. Expresado en términos de hoy: de los aconteceres mentales debe hablarse metafóricamente, en un lenguaje de objetos que fue desarrollado para tratar, literalmente, con el mundo físico. Como resultado de ello, nuestra concepción de esos aconteceres es peculiarmente susceptible a la influencia formativa de las metáforas físicas con que discurrimos acerca de ellos, y a las analogías físicas subyacentes de que esas metáforas derivan. La naturaleza básica del cambio de la crítica psicológica dentro de la tradición de Hobbes y Hume a la de Coleridge puede esclarecerse, creo, si la tratamos como el resultado de una sustitución analógica —es decir, el reemplazo de un proceso mecánico por el de una planta viviente como paradigma implícito que gobierna la descripción del proceso y el producto de la invención literaria. Empezaré por esbozar los lineamientos generales de la teoría que era la dominante con anterioridad a Coleridge, contra la cual sus escritos, a partir de 1800, son una continua protesta.

## 1. La teoría mecánica de la invención literaria.

Fue de gran trascendencia para la crítica literaria que la moderna psicología se desarrollara principalmente en el siglo XVII, durante los demoledores triunfos de los filósofos de la naturaleza en el campo de la mecánica. Pues está claro que el curso de la filosofía empírica inglesa fue guiado por el intento, más o menos deliberado, de introducir en el dominio psíquico el esquema explicativo de la ciencia física, y extender así las victorias de la mecánica

4 *Biographia Literaria*, II, 120.

de la materia a la mente[5]. En el siglo siguiente David Hume subtitulaba su *Tratado*, "Un intento de introducir el método experimental de razonar en los temas morales", y se propone emular a Newton evitando las hipótesis y ascendiendo "de los experimentos cuidadosos y exactos" a las causas más simples y universales, con miras a fundar una ciencia de la naturaleza humana "que no será inferior en certeza, y será muy superior en utilidad a cualquier alcance de la humana comprensión"[6]. David Hartley explicaba que había tomado la doctrina de las vibraciones de Newton y la doctrina de las asociaciones de Locke y sus seguidores, y profesaba modelar su propia investigación "sobre el método de análisis y síntesis recomendado y seguido por sir Isaac Newton"[7]. Los filósofos que se ocupaban de las operaciones de la mente literaria también reclamaban para ellos los métodos y la certeza de la ciencia natural. Lord Kames creía que él había establecido sus "elementos de crítica" examinando "la rama sensitiva de la naturaleza humana" y ascendiendo "gradualmente a los principios, partiendo de hechos y experimentos"[8]; y Alexander Gerard declaró que su designio era extender "la ciencia de la naturaleza humana" a la *terra incognita* del

[5] Sobre las relaciones de la teoría de la mente de Hobbes con la ciencia natural contemporánea, véase E. A. BURTT, *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science* (Los fundamentos metafísicos de la moderna ciencia física) (Londres, 1925), pp. 118-27, 297; y sobre la perspectiva geométrica de la topografía de la mente del siglo XVIII, WALTER J. ONG, "La psique y los geómetras; Aspecto de la teoría crítica asociacionista", en *Modern Philology*, XLIX (1951), 16-27.

[6] *A Treatise of Human Nature* (Tratado de la naturaleza humana), ed. L. A. Selby-Bigge (Oxford, 1896), pp. xx-xxiii. Cf. *An abstract of a Treatise of Human Nature*, compendio del libro de Hume publicado anónimamente en 1740, ed. J. M. Keynes y P. Sraffa (Cambridge, 1938), p 6; y su *Enquiry Concerning Human Understanding* (Inquisición sobre el entendimiento humano), secc. I, en sus *Essays*, II, 11-12. N. K. SMITH pasa revista a las relaciones de Hume con Newton, a quien veneraba más que a ningún hombre, en *The Philosophy of David Hume* (Londres, 1941), pp. 52-76.

[7] *Observations on Man* (Observaciones sobre el hombre) (6ª ed., Londres, 1834), pp. 4-5.

[8] *Elements of Criticism* (Elementos de crítica), Introducción, I, 14, 21-4. El amigo y biógrafo de Kames, ALEXANDER FRASER TYTLER se explayó sobre la explicación de Kames acerca de las pretensiones científicas de sus *Elementos*, y alegó que el método de Kames había superado el de los críticos anteriores, desde Aristóteles al presente (*Memoirs of the Life and Writings of the Honourable Henry Home of Kames*, 3 vols., Edimburgo, 1814, I, vii, 377-9, 388-9).





genio, y (a pesar de las dificultades admitidas de conducir experimentos sobre la mente) "recolectar tal número de hechos concernientes a cualquiera de las facultades mentales que sean suficientes para deducir conclusiones concernientes a ellas, mediante una exacta y reglada inducción"[9]. A algunos optimistas de fines del siglo les parecía que sus reglas para componer y juzgar un poema tenían su sanción en una ciencia de la mente que no era menos segura y determinativa que la ciencia de la naturaleza. James Bettie escribió en 1776:

> No sería menos absurdo para un poeta violar las reglas *esenciales* de su arte, y justificarse a sí mismo apelando del tribunal de Aristóteles que para un mecánico construir un aparato sobre principios incompatibles con las leyes del movimiento, y excusarse a sí mismo negando la autoridad de Sir Isaac Newton[10].

He aquí, en resumen, los aspectos de la teoría de la invención literaria del siglo XVIII, común a la mayoría de los autores que están dentro de la tradición empírica, que reflejan la naturaleza de su arquetipo mecánico:

1) *Las partículas elementales de la mente.* La psicología empírica es elementalista sin reservas en su método: toma como punto de partida, como dato básico, el elemento o parte. Todos los múltiples contenidos y procesos de la mente se suponen analizables en un número muy limitado de componentes simples, y el procedimiento del teorizador es explicar los estados o productos psicológicos complejos como combinaciones diversas de esos átomos de la mente. Los solos elementos o 'ideas' que entran en los productos de la invención se suponen ser todos o parte, literalmente, de las imágenes, réplicas exactas aunque más débiles de las percepciones originales de los sentidos.

El supuesto de que las ideas son imágenes está implicado en la caracterización que hace Hobbes de los contenidos del discurso mental como "sentido decreciente". En el mundo interno cerrado de

[9] *An Essay on Genius* (Londres, 1774), pp. 1-4. Para otros alegatos de que la crítica válida se funda en leyes de la mente inductivamente demostradas, véase, por ejemplo: ARTHUR MURPHY, *Gray's Inn Journal*, nº 87. EDMUND BURKE, *On the sublime and Beautiful* (Sobre lo sublime y lo bello). "Sobre el gusto" y parte I, secc. XIX; JOSHUA REYNOLDS, Discurso VIII, en *Works*, I, 459; GEORGE CAMPBELL, *Philosophy of Rhetoric*, 2 vols. (Edimburgo, 1808) I, vii-viii, 1, 10.

[10] *Essays on Poetry and Music*, pp. 5-6.

Hume, la única diferencia entre las impresiones de los sentidos y las ideas es la mayor "fuerza y vivacidad" de las primeras. "La una —dice— parece ser como a modo de reflejo de la otra"... [11]. La metáfora implícita de Hume de una idea como una imagen en el espejo de la sensación, tan adentrada en todas las especulaciones del siglo XVIII sobre la mente, se torna explícita en la descripción de Gerard de las ideas en la memoria: "Como un espejo, ella refleja imágenes fieles de los objetos anteriormente percibidos por nosotros... Ella es, por naturaleza, un simple copiador..." [12].

Para la escuela filosófica de Locke, las partículas últimas e inanalizables del contenido mental eran, por cierto, réplicas o duplicados de las cualidades simples de los sentidos —azul, caliente, duro, dulce, 'olor-a-rosa'—, con más la réplica de los sentimientos de placer y dolor. Pero cuando hablaban del quehacer poético, tanto los filósofos como los teorizadores literarios tendían a tomar como unidad del proceso aquel manojo de cualidades simples que constituyen o un todo o un fragmento desprendido de un objeto particular de los sentidos. Además, en la mayor parte de esas especulaciones sobre la invención poética, esas unidades mentales se suponía eran, primaria si no exclusivamente, imágenes visuales, calcos de objetos de la vista. Coleridge señalaba agudamente que la 'filosofía mecánica' insiste sobre un mundo de objetos mutuamente impenetrables porque sufre del 'despotismo del ojo' [13], y en las teorías literarias este despotismo era fortalecido por la larga tradición retórica de que el orador es más eficaz emotivamente cuando visualiza y evoca la escena que describe. Como decía llanamente Addison en el *Spectator*, nº 416: "No podemos, en verdad, tener una simple imagen en la fantasía que no haya hecho su primera entrada por la vista..." Más tarde, lord Kames sostuvo que en razón de que las ideas de todos los otros sentidos son "demasiados obscuras para esa operación", al "fabricar imágenes de las cosas que no tienen existencia" se ve limitada a dividir y recombinar las "ideas de la vista" [14].

[11] *Treatise*, p. 2; cf. pp. 8-9, 85-6.
[12] *Essays on Genius*, p. 28.
[13] *Biographia*, I, 74; Cf. *Coleridge on Logic and Learning*, pp. 126-7.
[14] *Elements of Criticism*, II, 403-4 (Apéndice nº 19). LOCKE (*Essay Concerning Human Understanding*, III, x, 3) había señalado que palabras abstractas como "sabiduría" o "gloria" pueden ser usadas sin que respondan a determinadas "ideas" [entiéndase "imágenes". T.]. Berkeley sostenía que las palabras generales y abstractas evocan las pasiones sin la intercesión de las ideas (*Principles of Human Knowledge* [Principios del conocimiento humano] en *Works*, ed. Fraser, Oxford, 1901, I, 251-2); mientras Burke declaraba que platicamos no sólo de ideas abstractas sino hasta de "seres reales particulares... sin tener ninguna idea de ellos excitada en la imaginación" (*On the Sublime and Beautiful*, parte V, secc. V, en *Works*, I, 175). Sin embargo, la posibilidad de un proceso de pensamiento sin imágenes, que yo sepa, no entró en el tratamiento de la imaginación poética productiva en el siglo XVIII, sino que quedó confinado al examen de la naturaleza de la respuesta estética a un poema ya terminado.





2) *Los movimientos y combinaciones de las partes.* Las imágenes se mueven siguiéndose unas a otras cruzando por el ojo de la mente. Si ellas vuelven en el mismo orden espacial y temporal que en la experiencia sensorial original, tenemos la 'memoria'. Pero si las imágenes íntegras de los objetos de los sentidos vuelven en un orden diferente, o también si partes segmentadas de tales imágenes son combinadas en un todo nuevo que nunca estuvo presente a los sentidos, tenemos la 'fantasía' o 'imaginación' —términos casi siempre usados como sinónimos, para aplicarlos a todas las secuencias no mnémonicas de ideas, incluso aquellas que intervienen en el hacer de un poema.

Para tipificar la acción de la imaginación, los teorizadores a menudo aducían el antiguo ejemplo de los grotescos mitológicos que obviamente carecen de precedente en los sentidos [15]. En 1677 Dryden cita a Lucrecio (que tempranamente había intentado extender el atomismo material a las actividades del alma) con miras a demostrar la posibilidad de imaginar los hipocentauros, las quimeras y "otras cosas enteramente fuera de la naturaleza" mediante "la conjunción de dos naturalezas que tienen existencia real separadamente" [16]. Ejemplos semejantes de coubicaciones mentales habían sido citadas por Hobbes y recogidas por Hume [17], y se convirtieron en componentes ordinarios de las especulaciones críticas sobre la invención poética. Gerard, por ejemplo, puntualiza que aún cuando la imaginación del poeta "crea" nuevos todos "tales que son propiamente suyos", las "partes y miembros de sus ideas han sido aportadas separadamente por los sentidos"...

[15] Por ejemplo, *De rerum natura*, IV, 737 y ss.; SAN AGUSTÍN, *De Trinitate*, II, 10. Véase M. W. BUNDY, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought* (La teoría de la imaginación en el pensamiento clásico y medieval), University of Illinois Studies in Language and Literature (1927), XII, pp. 102, 163.
[16] "Poesía heroica y licencia poética", *Essays*, I, 186-7.
[17] HOBBES, *Leviathan*, ed. A. B. WALLER (Cambridge, 1904), p. 4; HUME, *Treatise*, pp. 9-10, y *Enquiry*, secc. II.

Cuando Homero formó la idea de la Quimera, sólo reunió en un único animal partes que pertenecían a diferentes animales: la cabeza de un león, el cuerpo de una cabra y la cola de una serpiente[18].

El concepto de que el proceso inventivo, en sus vuelos más osados, consistía en cortar en partes conjuntas sensibles y unir las partes en nuevos conjuntos vinculaba aún a las escuelas antagonistas de la filosofía del siglo XVIII. El filósofo escocés Dugald Stekart siguió la iniciativa de Thomas Reid, objetando la tendencia, de Locke a Hume inclusive, a desintegrar el contenido mental todo en meras secuencias de sensaciones e ideas y acentuando, por el contrario, el concepto de las facultades y poderes mentales. Se anticipó también a Coleridge (sobre quien quizás influyó) al distinguir entre imaginación y fantasía, constituyendo la fantasía, según Stewart, una facultad inferior que proporciona materiales sensibles sobre los cuales la imaginación opera con sus complejos poderes de 'aprehensión', 'abstracción' y 'gusto'. Pero aún así el análisis de la imaginación poética de Stekart sigue el patrón del siglo XVIII: su poder creador consiste en el hecho de que es capaz "de hacer una selección de cualidades y circunstancias de una variedad de objetos diferentes, y combinando y disponiendo aquellos, formar una nueva creación propia"[19].

No debemos proyectar en la palabra de Steward 'creación' —o en 'original' y 'plástico', que también llegaron a ligarse a la imaginación en la segunda mitad del siglo—, un significado opuesto al del atomismo psicológico. Todos estos términos, como se verá, acarrearon importantes consecuencias para la crítica, y 'plástico' es especialmente interesante en razón de que fue adoptado tomándolo de los cosmogonistas que, en expresa oposición a una filosofía puramente atomística y mecánica, habían empleado la palabra para significar un principio vital, inherente a la naturaleza, que organiza el caos en cosmos mediante una energía formativa autoevolutiva[20]. Como tecnicismo en la psicología de la literatura, por consiguiente, 'plástico' desde el comienzo llevó consigo las implicancias latentes

18 *Essay on Genius*, pp. 98-102.
19 *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (Elementos de la filosofía de la mente humana) (Londres, 1792), pp. 475-9.
20 Véase J. W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry* (El concepto de la naturaleza en la poesía inglesa del siglo XIX), pp. 54-78, para una explicación del uso filosófico del término "plástico".





de la imaginación creadora *esemplástica* de Coleridge. Pero en el uso del siglo XVIII, cuando ponemos los detalles en su lugar, reconocemos el proceso imaginativo ordinario, consistente en la división y recombinación de las partes separadas para formar un todo que puede ser nuevo en su ordenación, pero nunca en sus partes. La palabra 'crear', como lo advertía John Ogilvie, no debe ser interpretada como "refiriéndose a descubrimientos puramente originales, de los cuales los sentidos no recibirían modelos". Las ideas de sentido y reflexión

son en verdad aquellas por las que designamos una imaginación plástica asociada, compuesta y diversificada a gusto... Pero en el conjunto de este proceso, la originalidad, obviamente, resulta de la manera en que los objetos son seleccionados y puestos juntos de manera que formen en el todo una combinación inusitada[21].

3) *Las leyes de la asociación atractiva.* Como principio que gobierna el seguimiento y conjunción de las ideas y que torna la imaginación "en cierta medida, uniforme consigo misma en todos los tiempos y lugares", Hume —construyendo sobre sugestiones de Aristóteles y de sus predecesores ingleses— sentó el principio de la asociación de las ideas. "Las cualidades de las cuales surge la asociación y por las cuales la mente es llevada de una a otra, son tres, a saber, semejanza, contigüidad en el tiempo o el espacio, y causa y efecto"[22]. Diez años más tarde, en 1749, David Hartley publicó una versión de la teoría asociativa, desarrollada independientemente de Hume, en la que se propone demostrar rigurosamente que todos los contenidos y procesos complejos de la mente derivan de los elementos de la sensación simple, combinados por el único vínculo

21 *Philosophical and Critical Observations on... Composition* (Observaciones filosóficas y críticas sobre la composición), 2 vols. (Londres, 1774), I, 1010-2. Cf. William Duff, *Essay on Original Genius*, pp. 6-7: La imaginación es la facultad que, "por su poder plástico de inventar nuevas asociaciones de ideas, y de combinarlas con infinita variedad, es capaz de presentar una creación suya propia". Véase también Owen Ruffhead, *Life of Pope* (Londres, 1769), p. 448; Burke, *On the Sublime and Beautiful*, en *Works*, I, 58.
22 *Treatise*, pp. 11-11. Véase Aristóteles sobre cómo se recuerda algo olvidado, en *Parva Naturalia*, 451 b, 10-20. Hobbes extendió el papel de la asociación del acto de recordar a toda la "consecuencia o convoy [train] de pensamientos" que componen el "discurso mental". (*Leviathan*, parte I, cap. iii).

de la contigüidad en la experiencia original. Y muy pronto el concepto general de la asociación, aunque con diversos predicados de número y clases de conexiones asociativas, llegó a incorporarse a las teorías corrientes de la imaginación literaria [23].

Hay un conspicuo paralelismo entre este modelo o patrón básico de la actividad mental y los conceptos elementales de materia, movimiento y fuerza que componen la ciencia de la mecánica de Newton —aunque despojados, naturalmente, de los aspectos cuantitativos de la formulación newtoniana. 1) Las ideas-unidades de la mente corresponden a las partículas de la materia de Newton. Las ideas, señalaba Hume, "pueden ser comparadas a la extensión y solidez de la materia", pues a diferencia de las impresiones, ellas "están dotadas de una especie de impenetrabilidad, por la cual se excluyen la una a la otra, y son capaces de formar un compuesto por su conjunción, pero no por su mezcla" [24]. 2) El movimiento de las ideas en series o 'trenes' es el equivalente mental del movimiento de la materia en el espacio físico. 3) El 'principio unitivo' o 'fuerza amable' [*gentle force*] (como Hume caracterizaba la asociación) añade el concepto de una fuerza que efectúa ese movimiento; a la vez que las operaciones uniformes de ésta en "las leyes de la asociación" son análogas a las leyes uniformes del movimiento y la gravitación de Newton.

Así, al menos, pareció a algunos de los más sistemáticos teorizadores de la ciencia de la mente. El mismo Hume trazó el paralelo entre los principios de la asociación (aunque a éstos miraba más bien como una tendencia estadística que como una 'conexión inseparable') y la ley de gravitación.

> Éstos son, por consiguiente, los principios de unión o cohesión entre nuestras ideas simples... Hay aquí una especie de *atracción*, que en el mundo mental se encontrará que tiene efectos tan extraordinarios como en el natural, y que se muestra en tantas y tan variadas formas como en aquél [25].

[23] Véase, por ejemplo, GERARD, *Essay on Genius*, pp. 108-25; y KAMES, *Elements of Criticism*, cap. I, pp. 25-6. Para un estudio sobre la medida en que el concepto de asociación impregnó la teoría literaria, véase la serie de artículos de Martin Kallich, en *ELH*, XII (1945), 290-315; *Studies in Philology*, XLIII (1946), 644-67; *Modern Language Notes*, LXII (1947), 166-73.

[24] *Treatise*, p. 366. Cf. NEWTON, *The Mathematical Principles of Natural Philosophy* (Principios matemáticos de filosofía natural) (Nueva York, 1846), p. 385: "...Concluimos, pues, que las menores partículas de todos los cuerpos son también extensas, y duras, e impenetrables, y movibles y dotadas de sus propias *vires inertiae*" [fuerzas de inercia].





En el sistema del paralelismo psicofisiológico de Hartley, la asociación de las ideas se convierte francamente en el correlato introspectivo de la operación de las leyes mecánicas del movimiento dentro del sistema nervioso [26]. Y para un monista materialista integral como Holbach, por cierto, la mente desaparece enteramente y sus procesos son reducidos a la "acción y reacción de las minúsculas e insensibles moléculas o partículas de materia" en esa área particular de la máquina universal que constituye el cerebro humano [27].

4) *El problema del juicio y designio artísticos.* Es la necesidad de dar una explicación satisfactoria del orden y designio en la obra de arte acabada lo que pone en duda, cuando no directamente refuta, los intentos de reducir la mente a un puro mecanismo. El problema se agravaba para los psicólogos de la invención del siglo XVIII, en razón de que, como lo he dicho, su procedimiento consistía en traducir la teoría existente de la poesía en términos mentales, y esta teoría llevaba incorporados dos elementos enteramente ajenos al elementalismo y las categorías mecánicas de la mente. Uno de esos elementos era el concepto central aristotélico de 'forma', y el de una 'unidad artística' en la que la transposición supresión o adición de alguna parte disloca el todo. La otra fue el concepto retórico y horaciano del arte como, básicamente, un procedimiento conforme a designio en el que la finalidad está prevista desde el comienzo, las partes se adecuan unas a otras y el todo está adaptado al efecto anticipado sobre el lector. Pero como Alexander Gerard, para citar sólo uno, señalaba, según los principios del asociacionismo ninguna idea en particular "guarda alguna relación con el infinito número de otras ideas", de modo que las ideas reunidas meramente de acuerdo con esa relación "formarán un caos confuso", y "no pueden combinarse en una obra regular ni más ni menos como no podría unirse en una sola maquinaria cantidad de ruedas tomadas

[25] *Treatise*, pp. 10, 12-13.

[26] COLERIDGE, en *Biographia*, I, 67, citaba a Sir James Mackintosh como habiendo alegado que Hartley "estuvo en la misma relación con Hobbes que Newton con Kepler; ya que la ley de la asociación era a la mente lo que la gravitación es a la materia".

[27] *El sistema de la naturaleza*, ed. ing. 4 vols. (Londres, 1797) I, 38-9; cf. pp. 200 y ss.

de distintos relojes"[28]. Enunciado de otro modo: si el proceso de la imaginación se concibe como consistente sólo en imágenes movidas por causas de atracción puramente mecánicas o eficientes —cada imagen tirando hacia sí la próxima automáticamente, de conformidad al accidente de su similaridad inherente o de su contigüidad en la experiencia pasada—, ¿cómo hemos de explicar que el resultado sea un cosmos en vez de un caos? ¿Y cómo hemos de dar cuenta de las diferencias entre las asociaciones incoherentes del delirio y las ordenadas y productivas asociaciones de un Shakespeare?

El problema equivalente de explicar el designio en el universo físico había sido siempre la piedra del escándalo de una filosofía mecánica desde los átomos de Demócrito. "¿Cómo —había preguntado Cicerón— pueden los epicúreos afirmar que el mundo se ha hecho de pequeñísimas partículas... que se han juntado por azar o accidente? Pero, si el concurso de los átomos puede hacer un mundo, ¿por qué no un pórtico, un templo, una casa, una ciudad, que son obras de menos trabajo y dificultad?"[29]. En el siglo XVII el fuerte revivir del atomismo en las ciencias físicas trabajó en favor de una acentuación contraria —apenas menos pronunciada entre los atomistas que entre sus oponentes— sobre la necesidad de un principio suplementario para explicar el manifiesto orden del universo físico. A pesar de su repugnancia a forjar hipótesis, el mismo Newton, siguiendo el ejemplo de Boyle y otros predecesores científicos, resolvió el problema de la génesis de la ley, el orden y la belleza en la maquinaria del mundo, diseñando algo así como un *deus ex machina*. "Este sistema superlativamente bello del sol, los planetas y los cometas —decía— sólo podría provenir del consejo y dominio de un Ser inteligente y poderoso"[30] —esto es, de la ejecución de un designio por un dios que se propone un fin. Y por cierto este argumento teológico del designio en la naturaleza física llegó a ser uno de los más familiares de los conceptos filosóficos en la prosa tanto como en la poesía del siglo XVIII[31].

En este aspecto, como en otros, la psicología mecánica repetía el modelo de la cosmología mecánica. En sus felices versos sobre los poemas de sir Robert Howard (1660) Dryden —que había estudiado

[28] *Essay on Genius*, pp. 49-50; cf. p. 265.
[29] *De natura deorum*, II, 37.
[30] *Principia*, p. 504 (Lib. III, "Escolio General"); cf. *Opticks* (3ª ed., Londres, 1721), pp. 377-80, Cuestión 31. Véase también BURTT, *Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*, pp. 187-96, 280-99.





a Hobbes, y cuya imaginación estaba sojuzgada por la explicación de Lucrecio sobre el caos convirtiéndose en orden por el azaroso concurso de los átomos— consideraba, sólo para rechazarla, la pretensión del atomismo mental de haber dispensado del equivalente mental de la Providencia al explicar la creación de un poema:

> No los átomos casualmente arrojados juntos
> podrían jamás producir un mundo tan bello.
> Ni oso yo tal doctrina aquí admitir
> como que destruiría la providencia del ingenio[32] *.

David Hume sometió el argumento teológico del designio a una crítica maravillosamente aguda en sus *Diálogos concernientes a la religión natural.* Pero, aún así, en su *Inquisición,* después de exponer el papel de la asociación de las ideas, encontró necesario postular la existencia de un designio gobernante en la mente del artista productor:

> En todas las composiciones del genio, por consiguiente, es un requisito que el autor tenga un plan u objeto..., algún propósito o intención al comienzo mismo de ponerse a ello, si no la composición toda de la obra. Una composición sin designio se parecería más a los delirios de un loco que a los sobrios esfuerzos del genio y el saber.
> [Los acontecimientos o acciones en las narraciones] deben estar ligados unos a otros en la imaginación y formar una especie de *unidad* que los reduzca a un plan o visión, y que pueda ser el objeto o finalidad del escritor al comenzar la empresa[33].

Alexander Gerard intentó integrar su concepto de un 'designio principal' con la operación mecánica de la imaginación, postulado que la presencia del designio supervisor duplica la fuerza de ciertos lazos asociativos y así permite a las ideas relevantes sobreponerse

[31] Sobre la naturaleza y aceptación corriente del argumento teológico, véase la Introducción de N. K. Smith a HUME, *Dialogues Concerning Natural Religión* (ed. Oxford, 1935); y para algunas de sus apariciones en la poesía físico-teológica, MARJORIE NICHOLSON, *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946), pp. 99-106.
[32] "A mi Honorable Amigo Sir Robert Howard", II, 31-4.
* [*No atoms, casually together hurl'd,*
*Could e'er produce so beautiful a world.*
*No dare I such a doctrine here admit,*
*As would destroy the providence of wit.*]
[33] *Essays,* II, 19 n. El pasaje fue añadido en la edición de 1748, pero suprimido en las ediciones de 1777 y las que la siguieron.

a sus rivales irrelevantes[34]. La mayoría de los teorizadores de la mente, empero, siguieron el modelo de la especulación físico-teológica de un modo muy simple y directo: llevaron al Artesano inteligente de la maquinaria universal puertas adentro, y lo convirtieron en el agente o facultad mental (llamada indiferentemente 'juicio', 'razón' o 'entendimiento'), que supervisa y revista el proceso mecánico de de la asociación.

Hasta Gerard se sintió constreñido a suplementar, de este modo, su concepto del designio principal como control automático sobre la asociación imaginativa.

> Toda obra de genio es un todo, hecho de la combinación regular de diferentes partes, organizadas de tal modo que quedan enteramente subordinadas a una finalidad común... Pero por muy perfectamente que los principios asociativos realicen esta parte de su oficio, una persona difícilmente se ha de tener por segura de lo apropiado de aquella disposición hasta que haya recibido su autoridad del juicio. La fantasía da forma al plan en una suerte de manera instintiva y mecánica: el juicio, al revisarla, percibe su rectitud o su error, como si fuera científicamente; sus decisiones están fundadas sobre la reflexión y producen una convicción de su justeza[35].

El pasaje es perfectamente representativo; y excepto para unos pocos mecanicistas empecinados como Hartley y Holbach, el psicólogo del siglo XVIII desarrolló su esquema de la mente combinando dos analogías. Una era la analogía del mecanismo en que las imágenes de los sentidos se siguen unas a otras conforme a las leyes de la gravitación mental. La otra era la analogía del artesano inteligente o el arquitecto, que hace su selección de los materiales que así le

34 *Essays on Genius*, pp. 46-7. En el tercer capítulo del *Leviathan*, Hobbes había distinguido entre un convoy de pensamientos que, como en los sueños y la ociosa *rêverie*, está gobernado sólo por la contigüidad en la anterior experiencia, y aquel que es dirigido por un "pensamiento apasionado" o el "designio"; en el último caso tenemos "la facultad de la invención". Thomas Reid, que negaba que el puro asocianismo fuera adecuado para explicar por las "atracciones y repulsiones inherentes" cualquier pensamiento regular o inventivo, insistía en que "toda obra de arte tiene su modelo forjado en la imaginación", por el cual el convoy del pensamiento es "guiado y dirigido de manera muy parecida a la del caballo que montamos". (*Essays on the intellectual Powers of the Human Mind* (Ensayos sobre las capacidades intelectuales de la mente humana) (Londres, 1827, pp. 219-20).

35 *Essays on Genius*, pp. 84-5. Véase también REID, *Intellectual Powers*, p. 220; y DUFF, *Essay on Original Genius*, pp. 8-9.

36 BURTT, *Metaphysical Foundations*, pp. 288-93.





son ofrecidos, y luego los reúne conformándose a su plano o diseño preexistente.

Este concepto del proyectista teleológico sobreimpuesto al esquema mecánico de la mente, fue logrado a considerable costo para la esperada "ciencia de la mente". En el sistema del universo de Newton una causa final había sido aducida sólo para explicar la génesis del universo, con la omnipresencia de Dios, después de eso, que servía principalmente para garantizar la continuidad de las leyes mecánicas de causa y efecto —salvo su rara intervención por vía de milagro o para corregir las irregularidades de ciertos cuerpos celestes. En el sistema de la mente, sin embargo, a las causas finales les estaba permitido interferir en la uniforme operación de las leyes de la asociación en cada una de las varias instancias del pensamiento ajustado a designio. Además, el concepto mismo de un designio anterior (concebido como una imagen-patrón en la mente) planteaba un desafío tácito al supuesto empírico primario de que no hay contenido mental que no haya entrado a través de los sentidos. Obviamente este designio no podía ser una idea innata. Ni tampoco derivar de obras de poetas anteriores, pues con esto sólo hacemos un retroceso, en el que, en algún punto, la invención original tiene que haberse introducido; y la invención original, después de todo, es el fenómeno mismo cuya explicación nos proponemos[37].

Los esfuerzos de los asociacionistas para habérselas con esas dificultades en el concepto del designio estético es el aspecto más interesante de sus escritos. Gerard, por ejemplo, siguiendo su rutina normal de convertir los tópicos de la retórica en procesos mentales, llega, en el debido momento, al tema de la 'disposición' que (citando a Cicerón y Quintiliano) él define como el arreglo ordenado de los materiales inventados en "la economía del todo". Aquí descubre que el distingo entre designio previo y ulterior cumplimiento y el subyacente paralelo entre el proceso interno del genio y las deliberadas y sucesivas operaciones de un artesano, no encuadran exactamente con los hechos de la observación.

> Las operaciones del genio en la formación de sus designios son de una especie más perfecta que las operaciones del arte o la industria

37 Véase, por ejemplo, GERARD, *Essay on Genius*. Algo como ese retroceso *ad infinitum* que yo menciono parece caracterizar el intento de Hartland de dar en una página una explicación mecánica de la invención; véase *Observations on Man*, pp. 272-3.

en su ejecución. Un arquiteco idea un palacio todo en un solo instante; pero cuando llega a construir, debe primero proveerse de los materiales y luego levantar las diversas partes del edificio sólo en sucesión. Pero el acopiar materiales y ordenarlos y aplicarlos no son para el genio obras distintas y sucesivas.

En el primer estadio de la invención, "la noción del todo está, en general, pero imperfecto y confusa" y sólo emerge a medida que el proceso avanza. De aquí que esta facultad lleve consigo un mayor parecido a la naturaleza en sus operaciones que a las energías menos perfectas del arte". Y para ilustrar las especiales cualidades de las obras de la 'naturaleza', Gerard apunta a un análogo grávido de implicaciones para la psicología literaria —el análogo del crecimiento vegetal.

Cuando un vegetal absorbe la humedad de la tierra, la naturaleza, por la misma acción por la que absorbe y al mismo tiempo, la convierte para la nutrición de la planta: ella a la vez circula por sus vasos y es asimilada a sus varias partes. De manera parecida el genio arregla sus ideas por la misma operación y casi al mismo tiempo que las recoge[38].

Esto es, cuando ella substituya al mecanismo y la artesanía como paradigma del proceso inventivo, una planta nos proporcionará el concepto de un designio potencial inherente, que se despliega espontáneamente desde dentro, y que asimila a su propia naturaleza los materiales necesitados para su alimentación y crecimiento. Como veremos, los teorizadores alemanes, espoleados por problemas similares, estaban ya empezando a explorar las posibilidades de la planta como arquetipo de la imaginación, pero esta sugestión cayó en suelo pétreo en la Inglaterra de 1774. El mismo Gerard, prosiguiendo el análisis del designio literario, en seguida vuelve a la combinación ordinaria de asociación mecánica y arquitecto supervisor. "De tal modo —dice— la imaginación no es un arquitecto inhábil", pues "en gran medida por su propia fuerza, por medio de su poder asociativo, después de repetidos intentos y transposiciones, diseña un edificio regular y bien proporcionado"[39].

[38] *Ibid.*, pp. 60-64. Compárese con esos pasajes la descripción de la invención estética de Akenside en *Pleasures of imagination* (Los placeres de la imaginación) (ed. de 1744), III, 312-408, y notas.
[39] *Essay on Genius*, p. 65.





## 2. La fantasía mecánica y la imaginación orgánica de Coleridge.

No antes de cuatro décadas después del *Ensayo sobre el genio* de Gerard, encontramos en Inglaterra el pleno desarrollo del organismo como modelo estético. Con el propósito de mostrar más agudamente el contraste entre las categorías de la psicología mecánica y la orgánica, pospondré para el capítulo siguiente el examen de la historia general de la teoría orgánica y entro directamente a su deliberada y trabajada aplicación en la descripción por Coleridge del proceso y el producto de la invención literaria.

En el corazón mismo de la teoría de Coleridge está su lacónica diferenciación entre fantasía e imaginación en el décimotercer capítulo de su *Biographia literaria* (1817). En cuanto opuesta a la imaginación, la fantasía

no tiene otras fichas con que jugar que las cosas fijas y definidas. La Fantasía, en verdad, no es otra cosa que un modo de Memoria emancipada del orden en el tiempo y el espacio; a la vez combinada y modificada por esa facultad empírica de la voluntad que expresamos con la palabra elección. Pero al igual que la memoria ordinaria la Fantasía debe recibir todos sus materiales ya hechos por la ley de asociación.

En su largo prolegómeno a este pasaje, en que pasa revista y critica la historia del mecanicismo mental a través de su culminación en Hartley, Coleridge expresamente nos dice que se propone incorporar en sus facultades de la memoria y la fantasía todo lo que hay de válido en la teoría asociativa del siglo XVIII, "y en conclusión, apropiar los oficios remanentes de la mente a la razón y la imaginación"[40]. Y, en verdad, la descripción de la fantasía de Coleridge hábilmente destaca las categorías básicas de la teoría asociativa de la invención: las partículas elementales, o 'fijezas' [*fixities*] y 'definidos' [*definites*] derivadas de los sentidos, distinguidas de las unidades de la memoria sólo porque se mueven en una nueva secuencia temporal y espacial determinada por la ley de asociación, y sujetas a elección por una facultad selectiva —el 'juicio' de los críticos del

[40] *Biographia*, I, 73.

siglo XVIII[41]. Anteriormente, esto había sido la explicación total de la invención poética. Pero después de explicado todo lo que así puede explicarse, Coleridge encuentra un residuo que él atribuye a la 'imaginación secundaria'. Esta facultad

> disuelve, difunde, disipa, con miras a recrear; o donde este proceso se torna imposible, todavía lucha, a todo evento, por idealizar y unificar. Ella es esencialmente vital, aunque todos los objetos (en cuanto objetos) sean esencialmente fijos y muertos.

La importancia histórica de la imaginación de Coleridge no ha sido exagerada. Fue el primer canal importante para el flujo del organicismo en la corriente hasta entonces clara, aunque quizás no muy profunda, de la estética inglesa. (El organicismo puede definirse como la filosofía cuyas categorías principales se derivan, metafóricamente, de los atributos de las cosas que viven y crecen.) Considérese primero las metáforas antitéticas con las cuales Coleridge, en varios pasajes, discrimina sus dos facultades productivas. La memoria es 'mecánica' y la fantasía 'pasiva'; la fantasía es un "espejo... que repite simplemente o por transposición" y "el poder agregativo y asociativo" que actúa sólo "por una especie de yuxtaposición"[42]. La imaginación, al contrario, 'recrea' sus elementos por un proceso al cual Coleridge a veces aplica términos tomados de aquellas uniones físicas y químicas más alejadas, por lo íntimas, de la simple conjunción de cosas separadas impenetrables en que piensa, según él dice, como si se tratara de "ladrillos y argamasas", la filosofía mecánica. De tal modo, la imaginación es un poder 'sintético', 'permeable', 'combinador y fusionante'[43]. En otras ocasiones Coleridge

[41] Esto es, Coleridge acepta como válido no el determinismo de Hartley, sino esa combinación de teleología y mecanismo —del juicio que opera sobre lo que le ofrece la imaginación asociativa— que caracterizó la mayor parte de las teorías del siglo XVIII. Véase, por ejemplo, ibid., pp. 73, 76, 81 y 60: La ley de la asociación "en última instancia... es al pensamiento lo mismo que la ley de gravitación es a la locomoción. En todo movimiento *voluntario* primero actuamos contrariamente a la gravitación con el fin de valernos luego de ella" (el subrayado es mío).

[42] *Biographia*, I, 73, 193; *Anima Poetae* (Boston-Nueva York, 1895), p. 199; *Miscelaneous Criticism*, p. 387.

[43] *Biographia*, I, 163 y II, 12, 123, 264 n. Es una posibilidad interesante que Coleridge pueda haber derivado algunos de sus términos para especificar la imaginación de los asociacionistas a quienes se oponía. Hume, por ejemplo, había dicho que las ideas son impenetrables, pero que las impresiones y pasiones, "como los colores, pueden ser refundidas (*blended*) unas con otras perfecta-





caracteriza la imaginación como un 'poder asimilador' y como 'una facultad coadunante'; esos adjetivos fueron importados de la biología contemporánea en la que 'asimilar' connota el proceso por el cual un organismo convierte el alimento en su propia substancia, y 'coadunar' significaba "crecer juntamente en unidad"[44]. A menudo las disquisiciones de Coleridge sobre la imaginación usan explícitamente términos para una cosa que vive, que crece. La imaginación, por ejemplo, es esencialmente 'vital', ella "engendra y produce una forma suya propia" y sus reglas son "las fuerzas mismas del crecimiento y la producción"[45]. Y en ciertos pasajes las metáforas de Coleridge acerca de la imaginación coinciden con sus metáforas acerca de la mente en sus más altas obras. Coleridge compara en detalle la acción de la facultad de la razón, al desarrollo, asimilación y respiración de una planta; equipara el conocer con el crecer y (para tomar en préstamo el vocablo acuñado por I. A. Richards) el conocimiento [*knowledge*] con el crecimiento [*growledge*][46].

En verdad, resulta asombroso hasta qué punto la obra crítica de

mente" (*Treatise*, p. 366; cf. GERARD, *Essay on Taste*, Londres, 1759, p. 171). Hartley señalaba que las ideas simples de la sensación llegan a asociarse en racimos y, "al final se coligan (*coalesce*) en una idea compleja" en la cual los elementos simples no son más identificables como no lo son los varios ingredientes de una medicina o los colores primarios en la luz blanca (*Observations on Man*, pp. 47-48). Cf. ABRAHAM TUCKER, *The Light of Nature Pursued* (Siguiendo la luz de la naturaleza) (Cambridge, 1831), I, 135-190; y JOSEPH PRIESTLEY'S *Theory of the Human Mind* (La teoría de Hartley sobre la mente humana) (2ª ed., Londres, 1790), p. xxxviii. Pero es evidente que los conceptos de fusión y coalescencia fueron impuestos a los asociacionistas por la exigencia propia de su rígido elementalismo, que sostenía que todas las ideas complejas son imágenes, compuestas de réplicas o calcos de las partes en que los objetos de los sentidos pueden ser racionalmente analizados. Cuando tales partes no eran encontradas por la introspección, se sostenía que ellas se habían "fundido" en una nueva idea-unidad.

[44] Véase, por ejemplo, *Biographia*, II, 12-13, 19; *Shakespearean Criticism*, I, 209, II, 341; *Letters*, I, 405; *Anima Poetae*, p. 109. Compárese su *Theory of Life* (Teoría de la Vida), ed. Seth B. Watson (Londres, 1848), p. 22: '*Asimilación*' es "la expresión más en boga al presente" para hacer las veces de *nutrición* "para los fines de la reproducción y el crecimiento". Y en pág. 44: "Si la vida, en general, se define como *vis ab intra, cujus propium est coadunare plura in rem unicam*"... (fuerza interior cuya propiedad es la de coadunar muchas cosas en una cosa única"). Véase también su examen de la "asimilación" como metáfora en sus *Cartas* (*Letters*, II, 710-11).

[45] *Biographia*, I, 202; II, 65; *Miscelaneous Criticism*, pp. 387-8.

[46] Véase conclusión del cap. III; y I. A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination* (Londres, 1934), p. 52.

Coleridge ha sido vertida por escrito en términos que resultan metafóricos para el arte y literales para una planta; si la dialéctica de Platón es una proliferación de espejos, la de Coleridge es una verdadera selva de vegetación. Con sólo dejar que los vehículos de sus metáforas cobren vida, se verán todos los objetos de la crítica retorcerse al modo surrealista en plantas o partes de plantas, creciendo en profusión tropical. Autores, personajes, géneros poéticos, pasajes poéticos, palabras, el metro, la lógica, se convierten en semillas, árboles, flores, corolas, frutos, corteza y savia. La verdad es que la insistencia de Coleridge sobre el distingo entre la imaginación viviente y la fantasía mecánica no era sino una parte de su guerra abierta en todos los frentes contra la 'filosofía mecánico-corpuscular". Contra esta filosofía propuso las mismas objeciones que se encuentran en los escritos de un distinguido heredero moderno de la teoría orgánica, A. N. Whitehead. Ese esquema, decía Coleridge, fue desarrollado bajo la necesidad de "someter los diversos fenómenos de los cuerpos en movimiento a una construcción geométrica", haciendo abstración de todas sus cualidades excepto la figura y el movimiento. Y como "una ficción de la ciencia", añadía, "sería difícil exagerar el valor de esta invención", pero Descartes la propuso "como una verdad de hecho: y en vez de un mundo creado y colmado de fuerzas productivas por el Todopoderoso *Fiat*, dejó una máquina sin vida a la cual hace girar el polvo de su propia molienda..." [47]. Lo que necesitamos en filosofía, escribió a Wordsworth en 1815, es

> la sustitución por la vida y la inteligencia consideradas en sus diferentes potencias desde la planta hasta aquel estado en que la diferencia en grado se convierte en nueva especie (hombre, autoconciencia), pero no todavía en esencial oposición a la filosofía del mecanismo, que, en todo aquello que es más digno del intelecto humano vocifera ¡Muerte! y que se engaña a sí misma tomando las imágenes claras por concepciones distintas... [48].

[47] *Aids to Reflection* [Ayudas para la reflexión] (Londres, 1913), pp. 268-9. Compárese WHITEHEAD, *Science and the Modern World* [La ciencia y el mundo moderno] (Cambridge, 1932), p. 70: "El siglo XVII había producido finalmente un esquema de pensamiento forjado por matemáticos, para el uso de matemáticos... El enorme éxito de las abstracciones científicas... ha endosado subrepticiamente a la filosofía la tarea de aceptarlas como la más concreta expresión de los hechos". Y en p. 80: "Un estudio más avanzado de realismo provisional se requiere, en el que el esquema científico reciba un nuevo molde y que se asiente sobre el concepto supremo de *organismo*".

[48] *Letters*, II, 649. Cf. *The Philosophical Lectures of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn (Nueva York, 1949), especialmente Conferencias XII-XIII.





Coleridge, muy justificadamente, ha sido llamado el maestro del fragmento y ha sido acusado de cierta inclinación a apropiarse pasajes de filósofos alemanes. Pero en la crítica, lo que tomó de otros escritores lo desarrolló en un instrumento especulativo que, por su fuerza de penetración, y sobre todo de aplicación en el análisis detallado de obras literarias, no tuvo igual entre los teorizadores del organicismo alemán. Y en un sentido importante, los elementos de su crítica plenamente desarrollada, que fueran originales o derivados, son consecuentes, de una consecuencia que no es primordialmente lógica o siquiera psicológica, sino analógica; ella consiste en la fidelidad al arquetipo o imagen fundamental con la que se ha identificado. Ésta es la contradicción entre lo atomístico y lo orgánico, lo mecánico y lo vital: en último término, entre las analogías raigales de la máquina y la planta que crece. A medida que Coleridge exploraba las posibilidades conceptuales de esta última, transformó radicalmente mucha opinión arraigada con respecto a la producción, clasificación, anatomía y valoración de las obras de arte. La naturaleza de esos cambios puede ser sacada a luz si nos preguntamos cuáles son las propiedades de una planta por oposición a las de un sistema mecánico.

Establecer la nómina de esas propiedades es cosa muy simple, porque Coleridge las ha caracterizado para nosotros en los muchos, aunque generalmente olvidados, documentos en los que examina la naturaleza de las cosas vivientes. Éstos comienzan con una larga carta escrita a los veinticuatro años [49], dos antes de su viaje a Alemania y su estudio de la fisiología y las ciencias naturales bajo la dirección de Blumenbach; y culminan con su *Teoría de la vida*, que incorpora diversos conceptos de los *Natur-Philosophen* alemanes y de los descubrimientos y especulaciones de los fisiólogos 'dinámicos' ingleses tales como Hunter, Saumarez y Abernethy [50]. Colocar los pasajes de la biología y de la crítica de Coleridge, unos al lado de los otros, es revelar a la vez cuántos conceptos básicos han emigrado de una provincia a la otra.

[49] A John Thelwall, 31 diciembre 1796, *Letters*, I, 211-12.

[50] Véase ALICE D. SNYDER, *Coleridge on Logic and Learning* [Opiniones de Coleridge sobre lógica y saber] (New Haven, 1929), pp. 23-32; y *Biographia*, I, 103-4 n, 138.

¿Cuáles, pues, son las propiedades características de una planta, de un organismo vivo?

1) La planta se origina en una semilla. Para Coleridge esto indica que el principio elementalista consiste en poner las cosas cabeza abajo; que el todo es primario y las partes, secundarias y derivadas.

> En el mundo vemos doquier pruebas evidentes de una unidad, que las partes componentes están muy lejos de explicar, puesto que necesariamente la presuponen como causa y condición de su existencia como tales partes; y hasta de su existencia, a secas... Que la raíz, el tallo, las hojas, los pétalos, etc., [del narciso] concurran a formar una planta se debe a una fuerza o poder o principio que está en la semilla, que existía antes que una sola partícula de las materias que constituyen el tamaño y la visibilidad del narciso hubieran sido atraídas del suelo, el aire y la humedad [51].

"La diferencia entre un cuerpo inorgánico y uno orgánico —decía a cada momento— consiste en esto: En el primero el todo es nada más que una colección de las partes o fenómenos individuales", mientras en el segundo "el conjunto está en todas partes, y las partes no son nada" [52]. Y Coleridge extiende el mismo principio a fenómenos no biológicos: "Afirmaos en ello, en todo lo que tiene grandeza, en todo lo que es en verdad orgánico y viviente, el todo es anterior a las partes" [53].

2) La planta crece. La productividad o crecimiento, decía Coleridge, es el primer poder de todas las cosas vivientes y se muestra él mismo como "evolución y extensión en la planta" [54]. Este poder no lo es menos de los grandes poetas. En Shakespeare, por ejemplo, encontramos "el crecimiento como en una planta". "Todo es crecimiento, desarrollo [*evolution*], génesis; cada línea, cada palabra casi, engendra la siguiente..." [55]. Parciales y pasajeras comparaciones de un discurso o poema completo a un cuerpo animal se encuentran tan tempranamente como en Platón y Aristóteles [56],

51 *Aids to Reflection*, pp. 40-41.
52 *Table Talk* [Conversaciones de sobremesa], p. 163 (18 de diciembre de 1831).
53 *Philosophical Lectures*, p. 196.
54 "Monólogo sobre la vida". *Fraser's Magazine for Town and Country*, XII (noviembre 1835), 495.
55 *Shakespearean Criticism*, I, 233; *Miscelaneous Criticism*, p. 89.
56 PLATÓN, *Fedro*, 264; ARISTÓTELES, *Poética*, 7. Véase también LONGINO, *Acerca de lo Sublime*, XL.





pero una teoría organicista altamente desarrollada como la de Coleridge difiere de tales precedentes en la medida en que todos los aspectos de la analogía son explotados y sobre todo en la extraordinaria insistencia que se pone en el atributo del crecimiento. El interés de Coleridge es persistentemente genético —en el proceso tanto como en el producto; en el llegar a ser [*becoming*] no menos que en el ser. Por ello Coleridge raramente examina un poema acabado sin mirar al proceso mental en que se desarrolló; es esto lo que hace toda su crítica tan característicamente psicológica.

3) Creciendo, la planta asimila a su propia substancia los ajenos y diversos elementos de la tierra, el aire, la luz y el agua. "¡Mirad!, exclama elocuentemente Coleridge hablando del tema con que tanto congenia:

> ¡Mirad! — Con el sol que se levanta comienza su vida externa y entra en abierta comunión con todos los elementos, a la vez asimilándolos a sí misma y los unos a los otros... ¡Mirad! cómo al toque de la luz devuelve un aire emparentado con la luz y todavía con la misma pulsación efectúa su propio secreto crecimiento, sosegadamente contrayéndose para fijar lo que expandiéndose ella ha refinado [57].

Extendida de la planta a la mente, esta propiedad efectúa otra revolución en la teoría asociacionista. En el esquema elementalista todos los productos de la invención habían consistido en recombinaciones de las imágenes-unidades de los sentidos. En la teoría orgánica de Coleridge, las imágenes de los sentidos se convierten en meros materiales sobre los cuales la mente se alimenta, materiales que pierden completamente su identidad al ser asimilados a un nuevo todo. "A partir de la Idea primera o inicial, como de una semilla germinan Ideas sucesivas".

> Los acontecimientos y las imágenes, y la maquinaria del mundo exterior viviente y espoleadora del espíritu son como la luz y el aire y la humedad para la semilla de la mente, que de otro modo se pudriría y perecería. En todos los procesos de la evolución mental los objetos de los sentidos deben estimular la Mente; y la Mente debe a su vez asimilar y digerir el alimento que de tal modo recibe desde fuera [58].

57 *Statesman's Manual* [Manual del estadista], Apéndice B, en *Lay Sermons*, p. 77.
58 *Coleridge's Treatise on Method*, ed. A. D. Snyder (Londres, 1934), p. 7; cf. pp. 37-8.

Al mismo tiempo las 'ideas', que en la teoría anterior habían sido réplicas o calcos debilitados de la sensación, se metamorfosean en semillas que crecen en el suelo de la sensación. Con su "abuso de la palabra idea", Locke parece decir "que el sol, la lluvia, el abono y otras cosas por el estilo han hecho el trigo, han hecho la cebada... Si esto se reemplaza por la aserción de que un grano de trigo podría permanecer para siempre grano y ser perfectamente inútil y para todos los fines como si no existiera, si no hubiera sido porque la iluminación solar adecuada y el suelo apropiado lo han estimulado — todo lo que dice Locke sería perfectamente racional" [59]. Para Coleridge, las ideas de la razón, y aquellas que están en la imaginación del artista son "ideas vivientes y productoras de vida, que... son esencialmente una sola cosa con las causas germinales en la naturaleza..." [60].

4) La planta se desarrolla espontáneamente de una fuente interna de energía —"efectúa su propio secreto crecimiento", como dice Coleridge— y se organiza ella misma según su forma propia [61]. Un artefacto necesita que se lo haga, pero una planta se hace a sí misma. Ciñéndonos a uno de los modos favoritos de Coleridge de enunciar esta diferencia, en la vida "la unidad se produce *ab intra* [desde dentro], mientras en el mecanismo, *ab extra* [desde fuera]. "En verdad el desarrollo, por contraposición..." [62]. En el reino de la mente, ésta es precisamente la diferencia entre una "originalidad libre y rival" y "el mecanismo sin vida", que por servil imitación impone una forma ajena sobre los materiales inorgánicos. Como él dice, haciendo eco a A. W. Schelling:

> La forma es mecánica cuando sobre un material dado cualquiera imprimimos una forma predeterminada... como cuando a una masa de arcilla húmeda le damos cualquier forma que queremos para que la retenga una vez endurecida. La forma orgánica, al contrario, es innata; va configurándose a medida que ella misma se desarrolla

59 *Philosophical Lectures*, p 378-9.
60 "Sobre poesía o arte", *Biographia*, II, 258-9. Cf. *Statesman's Manual*, p. 25: "Pero todo principio es actualizado por una idea, y toda idea es viviente, productiva, participa de la infinitud, y (como Bacon ha observado sublimemente) contiene un inagotable poder de siembra".
61 *Statesman's Manual*, p. 77.
62 *Theory of Life*, p. 42; *Church and State* [Iglesia y Estado], en *Works*, VI, 140. Cf. *Coleridge on Logic and Learning*, p. 130, y su "Monólogo sobre la vida", p. 495.





> desde dentro, y la plenitud de su desarrollo es uno y lo mismo con la perfección de su forma externa [63].

En esta propiedad de los organismos en crecimiento, Coleridge encuentra la solución al problema que, recordemos, había atormentado a los mecanicistas de la materia tanto como a los de la mente; esto es, cómo explicar la génesis del orden y el designio por operación de leyes puramente mecánicas. Decir, declara Coleridge, que "las partículas materiales poseen este poder combinatorio por obra de atracciones, repulsiones y afinidades electivas inherentes y recíprocas; y que son ellas a la vez artífices de sus propias combinaciones" es "meramente desplazar el misterio". Desde que, según el análisis de Coleridge, un organismo es inherentemente teleológico —desde que su forma es endógena y automotriz— su propia solución del misterio no necesita del equivalente mental de un arquitecto, sea para trazar el diseño original o para supervisar su construcción. Pues

> en esto consiste la diferencia esencial, la contradistinción de un organismo de una máquina; que no sólo la forma característica se desarrolla desde el invisible poder central, sino que la masa material misma es adquirida por asimilación. El poder germinal de la planta transmuta el aire fijado y la base elemental del agua en hierbas u hojas [64].

A modo de paréntesis, debe señalarse que Coleridge resolvía un problema sólo para encontrarse con otro. Pues si el crecimiento de la planta parece inherentemente conforme a un fin, es un fin sin alternativas, que lleva su destino desde la semilla, que evoluciona hacia su forma final sin la supervisión de una conciencia. "El principio interno del Crecimiento y la Forma individual que está en toda semilla y toda planta es un sujeto —decía Coleridge. "Pero sería un soñador el hombre que, no siendo poéticamente, hablara de las rosas y los lirios como sujetos autoconscientes" [65]. Sustituir el concepto de crecimiento por la operación del mecanismo en la psicología de la invención, parece meramente cambiar una especie de

63 *Shakespearean Criticism*, I, 223-4. En "Poesía o arte", *Biographia*, II, 262, Coleridge enuncia la diferencia como la que hay "entre la forma que va originándose y el formato sobreinducido".
64 *Aids to Reflection*, p. 267.
65 *Ibid.*, p 117 n.

determinismo por otra; a la vez que reemplazar al artesano-proyectista mental por el concepto de la autogeneración orgánica parece crear dificultades analógicamente, para justificar la participación de la conciencia en el proceso creador. Hemos de ver que, en algunos críticos alemanes, el acudir a la vida vegetal como modelo del 'llegar-a-ser' de una obra de arte había, en el hecho, engendrado el concepto fatalista de que la creación artística es primariamente un proceso de la mente involuntario e inconsciente [66]. Coleridge, sin embargo, aunque admitiendo un componente inconsciente en la invención, estaba decidido a demostrar que un poeta como Shakespeare "nunca escribió nada sin designio"[67]. "Aquello que la planta es por un acto que no es suyo propio, e inconscientemente —nos exhorta Coleridge— eso debes hacerlo tú mismo para llegar a ser" [68]. En la estética de Coleridge, no menos que en su ética y su teología, la justificación del libre albedrío es crucial, en parte, podría parecer, porque esto va en contra de una tendencia inherente al análogo por él elegido.

5) La estructura acabada de una planta es una unidad orgánica. En contraposición a la combinación de los elementos separados en la máquina, las partes de una planta, desde la unidad más simple, en su estrecha integración, intercambio e interdependencia con sus vecinas, a través de más amplias y más complejas estructuras, están vinculadas las unas a las otras y a la planta como un todo, de un modo complejo y particularmente íntimo. Por ejemplo, desde que las partes existentes de una planta propagan ellas mismas nuevas partes, las partes, puede decirse, son sus propias causas,

[66] Véase cap. VIII, secc. iii.

[67] *Shakespearean Criticism*, II, 192.

[68] *Statesman's Manual*, p. 76 (el subrayado es mío); cf. *Biographia*, II, 257. Una explicación completa de los análogos de la mente dominantes en Coleridge debe incluir su enunciado, concerniente a la conducta ética y religiosa del hombre, de que "la perfecta constitución de un hombre es la perfecta constitución del estado; y a la luz de esta idea hemos de leer la *República* de Platón". (*Statesman's Manual*, Apéndice B, en *Lay Sermons*, p. 66. Para un examen de este elemento en la visión del orden mental de Coleridge, véase I. A. RICHARDS, *Introducción* a *The Portable Coleridge* (edición portátil, Nueva York, 1950, pp. 44-54). Un problema central en la teoría de la mente de Coleridge podría anunciarse como el intento de reconciliar las sanciones de lo consciente, la autoridad y la voluntad en los elementos judicial, legislativo y ejecutivo del arquetipo del estado político, con los atributos de la auto-evolución inconsciente y espontánea, inherente al arquetipo alternativo, y aún más persistentemente empleado, de la planta que crece.





en un proceso cuyo término parece ser la existencia del todo. Asimismo, mientras el todo debe su ser a la coexistencia de las partes, la existencia de aquel todo es condición necesaria para la supervivencia de las partes; si, por ejemplo, una hoja es separada de la planta-madre, la hoja muere.

Intentos de definir tales peculiaridades de los sistemas vivientes o la naturaleza de la 'unidad orgánica' están en el corazón de todas las filosofías organicistas. A veces Coleridge define la relación orgánica sobre el modelo de la famosa fórmula de Kant en *El juicio teleológico*; dicho con palabras de Coleridge: las partes de un todo viviente "son a tal punto interdependientes que cada una es recíprocamente fin y medio", a la vez que "la dependencia de las partes con relación al todo" se combina con "la dependencia del todo con relación a sus partes" [69]. O, siguiendo a Schelling, lo formula en términos de la lógica polar la tesis-antítesis-síntesis. "Sería difícil evocar alguna verdadera tesis o antítesis de las cuales un organismo viviente no sea la síntesis o más bien la indiferencia".

> El sistema mecánico... sólo sabe de distancia o cercanía... en una palabra, las relaciones de partículas improductivas unas con otras; de modo tal que en cada caso el resultado es la suma exacta de las cualidades componentes, como en la adición aritmética... En la Vida... los dos contrapoderes componentes realmente se interpenetran el uno al otro y engendran un tercero superior que incluye ambos preexistentes, *ita tamen ut sit alia et major* [aunque de tal modo sea otro y mayor] [70].

Alternativamente, Coleridge declara que en un organismo el todo se esparce indiviso a través de todas las partes. "La vida física está en cada miembro y órgano del cuerpo, toda en cada parte; pero se manifiesta como vida siendo una en todo y de tal modo haciendo de todo uno..." [71].

[69] *Theory of Life*, p. 44; cf. KANT, *Crítica del Juicio*, ed. ing. J. H. Bernard (Londres, 1914), pp. 227, 280.

[70] Nota manuscrita publicada por A. D. Snyder en "La teoría de la vida de Coleridge", *Modern Language Notes*, XLVII (1932), p. 301; y *Theory of Life*, p. 63. Como dice G. E. MOORE, caracterizando con poca simpatía la tesis organiscista: "De tal modo una relación "teleológica" se supone sea una relación que altera las cosas que relaciona, de modo que no son ellas sino otras dos cosas las vinculadas" ("Teleología", en *Dictionary of Philosophy and Psychology*, ed. J. M. Baldwin, II, 66).

[71] *Church and State*, en *Works*, VI, 101. Cf. *Theory of Life*, p. 58.

Estas fórmulas, como las otras, son debidamente transferidas de los organismos naturales a los productos orgánicos de la invención.

> El espíritu de la poesía, como todos los otros poderes vivientes... debe tomar cuerpo para revelarse; pero un cuerpo viviente es, por necesidad, una unidad orgánica — y qué es una organización sino la conexión de las partes en un todo, de modo tal que cada parte sea a la vez fin y medio [72].

Esta función de sintetizar los opuestos en un tercero superior, en el que las partes componentes son *alter et idem,* Coleridge la atribuye, en el dominio estético, a la imaginación — "ese poder sintético y mágico" como la caracteriza en sus *Biografías literarias,* que "se revela en el equilibrio o reconciliación de las cualidades opuestas o discordantes". Y la afinidad de esta síntesis con la función orgánica de asimilar el alimento se declara por sí misma cuando Coleridge prosigue al momento con la cita de la descripción del alma de Sir John Davies, que "puede con ligera alteración ser aplicada, y aún con mayor propiedad, a la imaginación poética":

> Sin duda esto no podría ser sino si ella vuelve
> los cuerpos en espíritu por sublimación extraña,
> como el fuego convierte en fuego las cosas que quema,
> como nosotros nuestro alimento en naturaleza nuestra cambiamos [73] *.

Para Coleridge, por consiguiente, la unidad imaginativa no es una yuxtaposición mecánica de 'partículas improductivas' ni un neoclásico 'decoro' de los elementos integrantes en el que (según Dryden tradujo a Boileau): "Cada objeto debe estar fijo en el debido lugar",

[72] *Shakespearean Criticism,* I, 223. Véase GORDON MCKENZIE, *Organic Unity in Coleridge* [La unidad orgánica en Coleridge], publ. de la Universidad de California, VII (1939).

[73] *Biographia,* II, 12. Como parte del epígrafe puesto en el cap. XIII, "Sobre la imaginación", Coleridge citaba también estas líneas de Milton en *El Paraíso Perdido,* v. 482 y ss.: "Las flores y su fruto / alimento del hombre, por gradual escala sublimados / a espíritus *vitales* aspiran; a [espíritus] *animales* / a [espíritus] *intelectuales!*".

* [*Doubtless this could not be, but that she turns*
*Bodies to spirit by sublimation strange,*
*As fire converts to fire the thing it burns,*
*As we our food into our nature change.*]





> Hasta que, por curioso arte dispuesto, encontramos
> un perfecto conjunto de todas las piezas reunidas [74] **.

La unidad imaginativa es una unidad orgánica: un sistema autodesarrollado, constituido por una interdependencia viviente de partes, cuya identidad no puede sobrevivir a su separación del todo.

Es curioso atributo de una filosofía organicista el de que, sobre la base de su particular lógica, donde la verdad se logra sólo a través de la síntesis de antítesis, es incapaz de negar a sus opuestos metafísicos, a los que no puede derrotar más que asimilándolos en "un tercero superior", como Coleridge decía, "que incluya ambos antecesores". Acorde con ello, a pesar de la intoxicación de Coleridge con los cambios alquímicos operados en el universo por su descubrimiento de la analogía orgánica, no vaciló en salvar e incorporar dentro de su propia teoría la filosofía mecánica a la que tan violentamente se opusiera. El mecanicismo es falso no porque no diga la verdad, sino porque no dice toda la verdad. "Gran bien —escribió en su libro de notas— el de una revolución tal que altera, no por exclusión sino por un ensanchamiento que incluye lo anterior, aunque lo coloque en una nueva perspectiva" [75]. La teoría crítica de Coleridge, plenamente desarrollada, es por consiguiente deliberadamente sincrética y utiliza no uno sino dos análogos como parangón, uno el de una máquina, otro el de una planta; y éstos dividen los procesos y productos del arte en dos clases distintas, y por la misma contraseña, en dos órdenes de excelencia.

Una y otra vez Coleridge usa su lente bifocal para discriminar y valorar dos modos de poesía. Uno de ellos puede ser explicado adecuadamente en términos mecánicos. Tiene su fuente en las particularidades de los sentidos y las imágenes de la fantasía, el 'entendimiento' y la 'selección' empírica. Es, por consiguiente, la obra del 'talento', y está en un rango inferior al más alto; sus ejemplos son

[74] *The Art of Poetry* [El arte de la poesía], I, 177-80.

** [*Till, by a curious art disposed, we find*
*One perfect whole of all the pieces joined.*]

[75] *Anima Poetae* [Alma de poeta], pp. 142-3; véase también pp. 124-5. En *Biographia,* I, 169-70, sostiene que "una filosofía verdadera" debe incorporar los fragmentos de la verdad de todos los sistemas existentes —y específicamente incluye el sistema mecánico— todos "unidos en un punto central de perspectiva". Cf. *Table Talk,* p. 157, y *Philosophical Lectures,* p. 313: "La naturaleza no excluye nada... El método contrario, la exclusión en vez de la subordinación", caracteriza la historia del humano error.

escritores tales como Beaumont y Fletcher, Ben Jonson y Pope. La otra y más grande clase de poesía es la orgánica. Tiene sus fuentes en las 'ideas' vivientes y su producción pone en obra las facultades más altas de la imaginación, la 'razón' y la 'voluntad'. De aquí que sea la obra del 'genio' y sus mayores ejemplos han de encontrarse en los escritos de Dante, Shakespeare, Milton y Wordsworth. Pues mientras el talento se afirma sobre el 'entendimiento' —siendo éste "la facultad de pensar y formarse juicio sobre noticias procuradas por los sentidos"— el genio consiste en "la acción de la razón y la imaginación". Como parte de lo que aprende de la experiencia sensorial, el talento tiene "la facultad de apropiarse y aplicar el conocimiento de los otros", pero no "el poder creador y autosuficiente del Genio absoluto". La diferencia esencial está entre "la habilidad modeladora del talento mecánico y el poder vital productor y creador del genio inspirado", que resulta en un producto modificado *ab intra* en cada parte componente" [76].

"Las piezas de teatro de Beaumont y Fletcher", por ejemplo, "son meros agregados sin unidad; en el drama sakespeariano hay una vitalidad que crece y se desarrolla desde dentro", de modo que "Shakespeare tiene la altura, la vastedad y la profundidad del genio; Beaumont y Fletcher el excelente mecanicismo, en yuxtaposición y sucesión, del talento" [77]. De modo similar, la obra de Ben Jonson es "el producto de la capacidad de acopio del autor, no de un crecimiento desde dentro" [78]. Y para concluir, he aquí un pasaje que compendia el método analógico de la crítica aplicada de Coleridge. Los isabelinos menores, dice, simplemente tomaban objetos accesibles a los sentidos y los reunían en nuevas combinaciones de partes separadas.

> Lo que tenía coherencia gramatical y lógica para el oído, lo que podía ser puesto juntamente y presentado a los ojos, esos poetas lo tomaban del oído y de los ojos, no detenidos por ninguna intuición

[76] *Table Talk*, p. 100: *The Friend* [El amigo], en *Works*, II, 164; *Biographia*, I, 20; *Shakespearean Criticism*, I, 4-5. Coleridge sostiene, ajustándose a la lógica del organismo, que el genio y la imaginación deben incluir, trascendiéndolos, los procesos del talento y la fantasía, desde que "los poderes intelectuales superiores pueden actuar sólo a través de una correspondiente energía de los inferiores". (*Table Talk*, p. 269.)

[77] *Miscellaneous Criticism*, p. 44 n; 88-9. Véase también *Shakespearean Criticism*, II, 170-71.

[78] *Miscellaneous Criticism*, p. 47.





> sobre su posibilidad interna, exactamente como un hombre podría juntar un cuarto de una naranja, un cuarto de una manzana y otro tanto de un limón y una granada y hacer que parezca una fruta redonda y diversamente coloreada.

A esta actividad de colocación, Coleridge opone el proceso orgánico: "Pero la naturaleza, que trabaja desde dentro por desarrollo y asimilación conforme a ley, no puede hacerlo". Inmediatamente esos conceptos de crecimiento, asimilación y ley biológica son trasladados de la naturaleza a la mente poética.

> Ni lo podría Shakespeare, pues él también trabajaba en el espíritu de la naturaleza, desarrollando el germen dentro por el poder imaginativo conforme a una idea — pues como el poder de ver es a la luz, así es la idea en la mente a la ley que está en la naturaleza [79].

## 3. La imaginación asociativa en el período romántico.

A pesar de sus valientes esfuerzos, Coleridge no logró poner en jaque, en lo sustancial, a la filosofía elementalista de la mente en Inglaterra. El intento de explicar todos los contenidos y las acciones de la mente mediante el mínimo número de elementos sensoriales y el mínimo número de leyes asociativas continuó dominando en la psicología de la época. En verdad, el sistema alcanzó su enunciado más detallado y más intransigente sólo en 1829, con el *Análisis de los fenómenos de la mente humana* de James Mill, "el revividor y segundo fundador", como dijo su hijo, de la psicología asociacionista de Hartley [80].

El mayor de los Mill tenía poco interés en la poesía y al formular las leyes de la asociación no sintió la necesidad de hacer especial provisión para el proceso poético. Las conexiones asociativas del poeta no difieren un ápice de las del mercader, el abogado o el matemático; las ideas poéticas "se suceden unas a otras según las mismas leyes... Ellas difieren de aquéllas sólo por esto: las ideas de que están compuestas son ideas de diferentes cosas" [81]. Cuando en 1859, John Stuart Mill editó el libro de su padre, aunque in-

[79] *Ibid.*, pp. 42-3.

[80] Prefacio a la obra de JAMES MILL, *Analysis of the Phenomena of the Human Mind* [Análisis de los fenómenos de la mente humana], ed. J. S. Mill (Londres, 1869), I, xii,

[81] *Ibid.*, I, 241-2.

sertó correcciones en muchos otros pasajes, dejó pasar esta observación sin objeciones. Unos veintiséis años antes, sin embargo, en aquel período en que se había aplicado celosamente a resolver el secreto de la poesía, había escrito, en aparente contradicción con la doctrina de su padre:

> Lo que constituye el poeta no es la imaginería ni los pensamientos, ni siquiera los sentimientos, sino las leyes según las cuales ellos son evocados. El que es un poeta lo es, no porque sus ideas sean de una clase particular, sino porque la sucesión de sus ideas está subordinada al curso de sus emociones [82].

Resulta, sin embargo, que el joven Mill siguió siendo asociacionista, de mente más abierta aunque apenas menos consecuente y hasta las últimas instancias, que su padre. Adaptó, meramente, la teoría anterior a su propia visión de que la poesía es "la expresión o exteriorización [*uttering forth*] del sentimiento [83] entregándole a los sentimientos el total gobierno del proceso asociativo. Que la asociación pueda incluir no sólo las imágenes sensoriales sino también los sentimientos (ellos mismos a menudo considerados como placeres y dolores elementales) era una doctrina coetánea con la moderna forma de la teoría misma. Había sido advertido también por los teorizadores dentro de la tradición asociacionista, que un sentimiento o un estado de ánimo puede a veces orientar el curso de la asociación; Gerard, para sólo citar uno, demostraba que "una pasión presente" a menudo sugiere "convoyes o trenes de ideas que derivan su conexión, no de su relación de la una a la otra sino principalmente de su adecuación a la... pasión" [84]. La innovación de Mill consistió simplemente en tomar lo que hasta entonces había sido sólo una parte y hacer de ella la explicación total del proceso específicamente poético de la invención.

"¿A quiénes, pues, llamaremos poetas?", se pregunta Mill, y contesta: "A aquellos que están constituidos de tal modo que las emociones son los lazos de la asociación por los cuales sus ideas, tanto las sensoriales como las espirituales están ligadas". Sustituye así con un sentimiento determinante al designio o plan determinante

82 "Las dos especies de poesía" (1833), *Early Essays*, p. 232.
83 *¿Qué es la Poesía?*, *ibid.*, pp. 208-9.
84 *Essays on Genius*, pp. 125-6, 147 y ss. Cf. HUME, *A Dissertation on Passions* [Una disertación sobre las pasiones], en *Essays*, II, 144-5; KAMES, *Elements of Criticism*, I, 27 (cap. I).





afirmado por los primitivos asociacionistas, con miras a explicar la formación de un todo estético:

> En el centro de cada grupo de pensamientos o imágenes se encontrará un sentimiento; y los pensamientos o imágenes están allí sólo porque el sentimiento estuvo allí. Todas las combinaciones que la mente agrupa, todos los cuadros que ella pinta, los conjuntos que la Imaginación construye con los materiales proporcionados por la Fantasía, deberán a algún *sentimiento* dominante, no como en otras naturalezas a un *pensamiento* dominante, su unidad y coherencia de carácter, que es aquello que los distingue de los desatinos [85].

En este pasaje, la imaginación orgánica de Coleridge, aunque incidentalmente distinguida de la fantasía, queda una vez más reducida a una facultad mecánica que combina partículas de ideas, y la unidad lograda por este proceso no es una unidad orgánica sino una unidad de coherencia emotiva. En los mejores poemas de Shelley —primerísimo ejemplo, según Mill, del poeta natural— "la unidad de sentimiento" es "el mismo principio armonizante que una idea central es para mentes de otra clase... que proporciona la coherencia y consistencia que de otro modo faltaría" [86].

Hasta cuando nos volvemos a aquellos contemporáneos que fueron poetas o críticos de profesión, encontramos poco apoyo o inteligencia para lo que Coleridge se proponía lograr con su teoría de la imaginación. Hemos de encontrar en la especulación característicamente romántica sobre la imaginación la valoración superlativa de la función y rango de esta facultad; el frecuente escurrirse de lo que recientemente había sido el casi universal recurso a las

85 "Las dos especies de poesía", *Early Essays*, pp. 223, 225. La medida en que, dentro de la teoría de Mill, la invención poética era considerada como un caso especial de las leyes generales de la asociación puede verse comparando su exposición de esas leyes generales en su *Sistema de Lógica* (*System of Logic*, VII, iv, 3) y su análisis de las leyes especiales de la asociación poética en "Las dos especies de poesía", pp. 225, 230.
86 *Ibid.*, p. 229. En los primeros estadios en que se abría su camino partiendo de la teoría de Hartley, Coleridge había destacado el concepto de asociación emocional: "Sostengo que la asociación se funda en mucho mayor grado en la recurrencia de estados semejantes de sentimiento que en los convoyes de ideas... Casi pienso que las ideas *nunca* evocan ideas en la medida en que son ideas...". Pero en vez de considerar esta observación como un añadido a las doctrinas de Hartley, Coleridge piensa que ella es subversiva para toda su filosofía, "y si fuera verdad, el sistema de Hartley se bambolea" (Carta a Southey, 7 agosto 1803, en *Letters*, I, 427-8; cf. *ibid.*, I, 347, y *The Friend*, en *Works*, II, 415).

leyes asociativas para explicar sus obras; la preocupación por el oficio de las emociones de la invención poética; y la insistencia en el poder de la imaginación poética de modificar los objetos de los sentidos. Con alguna frecuencia oímos también ecos de la antítesis de Coleridge entre fantasía e imaginación, pero el distingo es a menudo superficial y tiende a desvanecerse enteramente, porque no está sustentado por la firme infraestructura de los principios filosóficos de Coleridge.

Seis años antes de la aparición de las *Biografías literarias*, Charles Lamb usó el concepto de imaginación para justificar su preferencia por el extraordinario grabado de Hogarth, *Gin Lane*, sobre *La peste de Atenas*, tan celebrada, de Poussin:

> Hay más imaginación en él —ese poder que conduce todas las cosas hacia una— que hace de las cosas animadas e inanimadas, los seres con sus atributos, los sujetos y sus accesorios, tomar un color y servir a un efecto... Las casas mismas parecen... ebrias — parecen absolutamente hacer eses por efecto de ese diabólico brebaje de frenesí que se hace sentir sobre toda la composición [87].

Este pasaje fue justamente admirado por Wordsworth; y podríamos afirmar sobre seguro que Coleridge hubiera convenido en que ese poder de coadunar, todas las partes, sin que ningún detalle quede irrelevante y que hace que las casas mismas parezcan obedecer a la pasión, es un don de la imaginación — la facultad, como decía él, que "hace de muchos uno" [88]. Pero Lamb, aunque comentarista literario sensible y bien dotado, no sentía inclinaciones por la especulación o la construcción teórica, y tiene muy poco más que decir sobre el asunto.

Hazlitt, por el otro lado, se consideraba a sí mismo filósofo tanto como crítico, y muchos de sus comentarios sobre la imaginación poética se aproxima a los de Coleridge. "La imaginación es aquella facultad que representa los objetos no como ellos son en sí mismos, sino como moldeados por otros pensamientos y sentimientos en una

[87] "Sobre el genio y el carácter de Hogarth", en *The Works of Charles and Mary Lamb*, ed. E. V. Lucas (Londres, 1903), I, 73-4.

[88] *Anima Poetae*, p. 199. Acerca de la opinión de WORDSWORT sobre el comentario de Lamb, véase *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 162. Véase también el breve distingo de Shelley entre la razón analítica y la imaginación sintética, en "Defensa de la poesía", *Literary and Philosophical Criticism*, pp. 120-21.





infinita variedad de tamaños y combinaciones de fuerza". Entre los ejemplos de esta facultad, Hazlitt incluye la favorita de Coleridge, la locura de Lear:

> Nuevamente, cuando [Lear] exclama en la escena de la locura, "¡Los perritos y todos, Tray, Blanca y Dulcecorazón, mira, me ladran a mí!" es la pasión la que da ocasión a la imaginación para hacer que toda criatura aparezca coaligada contra él... [89].

Además, Hazlitt, como Coleridge, objetaba el atomismo y el racionalismo analítico de la psicología del siglo XVIII. Pero su propia psicología, como lo advertimos en el capítulo precedente, era dinámica y tenía por foco el *nisus* [ímpetu], las intrincadas apetencias que subyacen en el comportamiento humano y miraba la imaginación literaria a la vez como órganos de autoprotección simpática y como un instrumento compensatorio que "da un obvio alivio a los confusos e importunos anhelos de la voluntad" [90]. Para el idealismo orgánico de Coleridge, Hazlitt no tenía simpatía alguna. Escribió una recensión burlesca del *Manual del hombre de Estado* de Coleridge, que terminaba con una cita del pasaje central en el que Coleridge analizaba el crecimiento de una planta con miras a leerla, "en sentido figurado", buscando correspondencias "del mundo espiritual". Hazlitt rotulaba este extracto: "La descripción de un campo verde de Coleridge", y lo comentaba así: "Esto se andará. Bien observaba Hobbes que 'sólo por medio de las palabras un hombre llega a ser excelsamente sabio o excelsamente loco' " [91].

Volvamos ahora a Wordsworth, cuya poesía había por primera vez abierto los ojos a Coleridge a la necesidad de dar por sentada la existencia de una facultad de la imaginación, que había estado en estrecha comunicación con Coleridge en el momento mismo en aquel teórico estaba madurando su filosofía antimecanicista y que estaba completamente de acuerdo con su amigo en que el inveterado elementalismo del pensamiento del siglo XVIII,

> viendo todos los objetos incesantemente
> faltos de conexión, muertos y sin espíritu;
> y todavía dividiendo y dividiendo todavía *

[89] "Sobre la poesía en general", *Complete Works*, V, 4-5.
[90] *Ibid.*, p. 8.
[91] "El 'Sermón laico' de Coleridge" (1816), *ibid.*, XVI, 114.
* [*Viewing all objects unremittingly*
*In disconnection dead and spiritless;*
*And still dividing, and dividing still.*]

libra "una guerra impía con la vida misma de nuestras propias almas". Podría esperarse confiadamente que la diferenciación extensiva de Wordsworth de la fantasía y la imaginación —desarrollada hasta sancionar la segregación, en la edición de 1815, de sus "Poemas de imaginación"— habría de mostrar una esencial conformidad con la de Coleridge.

Sobre un punto, a decir verdad, Wordsworth está sin reservas alguna aunado con Coleridge: en la opinión, que él gravemente afirma, de que ha demostrado que posee imaginación, en poemas que "tienen la misma tendencia ennoblecedora que la producción de hombres, de igual manera dignos de ser tenidos en inmortal recordación" [92]. Algunas de sus descripciones de la facultad suenan también de modo parecido a las de Coleridge. En un símil imaginativo —o sea como él dice, cuando la facultad es "empleada sobre imágenes en conjunción, con lo cual se modifican la una a la otra"— "los dos objetos se unen y coligan en justa comparación". En otros casos la imaginación de Wordsworth, como la de Coleridge, "da forma y crea" "consolidando muchos en unidad"... Dos de los ejemplos de imaginación poética de Wordsworth (Lear sobre el brezal, y la descripción de Milton de la llegada del Mesías a la batalla) fueron igualmente citados por Coleridge [93]. Y a la primera lectura le pareció a Coleridge, como él nos lo dice en el cuarto capítulo de sus *Biografías*, que la teoría de Wordsworth difería de la suya "principalmente quizás porque nuestros objetos eran diferentes". Ocho capítulos más adelante, sin embargo, Coleridge expresaba su cambio de opinión: "Después, de una lectura más cuidadosa, de las observaciones de Wordsworth sobre la imaginación... encuentro que mis conclusiones no son tan concordantes con la suyas como, lo confieso, yo lo había dado por descontado" [94].

Las razones para el desengaño de Coleridge con las especulaciones de Wordsworth no hay que buscarlas muy lejos. La imaginación, dice Wordsworth, es creadora; pero, se pregunta, "¿no es menos verdad que la fantasía, como activa que es, es también, bajo sus pro-

[92] Prefacio a los poemas (1815), *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 163.
[93] *Ibid.*, pp. 159-61; COLERIDGE, *Table Talk*, p. 309. Véase también el comentario de Wordsworth, citado por CHRISTOPHER WORDSWORTH, *Memoirs of William Wordsworth*, II, 487: "La imaginación... es esa facultad química por la cual elementos de la más diferente naturaleza y más distante origen se funden juntamente en un todo armonioso y homogéneo.
[94] *Biographia*, I, 64; II, 193.





pias leyes, y en su propio espíritu, una facultad?" [95]. Peor aún, Wordsworth indica no sólo que la fantasía es creadora sino que la imaginación es asociativa: ambas potencias sirven por igual "para modificar, crear y asociar". En un punto Wordsworth define la imaginación como un modo, un modo de disección y recombinación en casi los mismos términos de Dugald Stewart a que nos referíamos al comienzo de este capítulo. "Estos procesos de la imaginación, dice, se llevan a cabo o confiriendo propiedades adicionales a un objeto o abstrayendo de él algunas de aquellas que realmente posee", de modo que lo capacita para actuar sobre la mente "como una nueva existencia" [96]. Finalmente, Wordsworth hace objeciones específicas a la diferenciación de Coleridge, escrita para las *Omnians* (1812) de Southey, entre la imaginación como "poder de dar forma y modificante" y la fantasía como poder agregativo y asociativo". "Mi objeción", declara Wordsworth, es "sólo la de que la definición es demasiado general".

> Agregar y asociar, evocar y combinar, pertenecen por igual a la imaginación como a la fantasía; pero o los materiales evocados y combinados son diferentes; o son agrupados bajo diferente ley o para un propósito diferente [97].

A esto Coleridge se siente obligado a contestar en las *Biografías* que "si por poder de evocar y combinar Wordsworth entiende lo mismo y no más que lo que yo he entendido por agregativo y asociativo, continúo negando que ello pertenezca en absoluto a la imaginación..." [98].

Esta disputa puede parecer demasiado ruidosa sobre una diferencia puramente verbal. Pero desde el punto de vista de Coleridge, el vocabulario de Wordsworth mostraba una tendencia regresiva a fundir la imaginación orgánica con la fantasía mecánica, al definirla una vez más en términos de substracción, adición y asociación de los elementos de las imágenes sensoriales; y al hacerlo así, Wordsworth había incautamente entregado la llave de su posición avanzada al enemigo. Según A. N. Whitehead, "Wordsworth, en todo su ser expresa una consciente reacción contra la mentalidad del siglo XVIII"

[95] *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 165; y p. 156: La fantasía se insinúa "en el corazón de los objetos con actividad creadora".
[96] *Ibid.*, pp. 131, 159.
[97] *Ibid.*, p 1.63
[98] *Biographia*, I, 194.

y la poesía de la naturaleza del revivir romántico (del cual *La excursión* es el primer ejemplo de Whitehead) "era una protesta en favor de la visión orgánica de la naturaleza"[99]. La verdad es, sin embargo, que en sus escritos críticos Wordsworth conservó, en grado notable, la terminología y los modos de pensar del asociacionismo del siglo XVIII. Pero para Coleridge, la incapacidad metafórica de mantener la diferencia de especie entre el mecanismo y el organismo en el caso crucial de las facultades de la fantasía y la imaginación, amenazaba con el derrumbe la estructura dialéctica de su filosofía total.

La degeneración más avanzada del distingo de Coleridge es llanamente evidente en la antología de Leigh Hunt, que él tituló *Imaginación y fantasía*. En el ensayo introductorio de Hunt la diferencia entre esas facultades se resuelve en una diferencia entre levitación y gravitación en la actitud del poeta.

> [La Poesía] da cuerpo e ilustra sus impresiones por la imaginación, o sea las imágenes de los objetos de que trata... con miras a que ella pueda gozar e impartir el sentimiento de su verdad en su máximo de convicción y abundancia.
>
> Ella los ilustra por la fantasía, que es un juego más liviano de la imaginación, o el sentimiento de la analogía que se libera de la seriedad con miras a que pueda reir con lo que ama y mostrar como ella puede decorar con ornamento de hadas[100].

Un procedimiento similar ha sido seguido por la mayoría de los comentadores de la teoría de la imaginación de Coleridge, sea que compadezcan o que admiren a Coleridge como crítico. Como hicieron los escritores en vida de Coleridge, muchos escritores que le sucedieron o han convertido la diferencia en una cosa tan trivial como la que hay entre la poesía seria y la cómica, o también han vuelto a fundir en uno, con diversos fundamentos, los dos procesos que Coleridge tan afanosamente separó[101]. Hay una ironía final en que I. A.

[99] *Science and the Modern World*, pp. 96, 117-18. Coleridge, sin embargo, se sintió decepcionado con *La Excursión*. porque no era ni lo bastante explícitamente anticomunista ni lo bastante sistemáticamente organicista en su filosofía; véase su carta a Wordsworth, 30 mayo 1815, *Letters*, II, 645-9.

[100] *Imagination and Fancy* [Imaginación y fantasía] (Nueva York, 1848), p. 2; cf. pp. 20-22.

[101] Véase, por ejemplo, las citas en I. A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination*, pp. 31-43; también, F. X. ROELLINGER, "E. S. Dallas: sobre la Imaginación", en *Studies in Philology*, XXXVIII (1941), p. 656; F. L. LUCAS, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* [Declinación y caída del ideal romántico] (Nueva York, 1936), p. 176. El ejemplo más reciente es BARBARA





Richards (que toma la crucial importancia del distingo entre fantasía e imaginación más seriamente que ningún crítico desde el propio Coleridge, y que ataca vigorosamente anteriores esfuerzos por fundir el distingo) termine por hacer una cosa bastante parecida. Escribiendo como un benthamista o un materialista que "trata de interpretar... las expresiones de un idealista extremo" traduce la distinción entre los productos de las facultades en la del número de 'lazos' o 'entrecruzamientos' 'entre sus unidades de significado'. Esas relaciones, enteramente comparables a los lazos de 'similaridad' entre ideas en un análisis asociacionista corriente, sirve una vez más para convertir el distingo de calidad de Coleridge en una diferencia cuantitativa dentro de una misma escala. Pero Richards difiere de los otros comentadores en su plena conciencia de lo que está haciendo. Se propone deliberadamente sustituir la caracterización de Coleridge por otra que él encuentra más adecuada y, para sus propósitos, más fructífera, aunque con perfecta conciencia de que su "atomismo rejuvenecido" —el cómputo de interrelaciones— podría "a veces haber repugnado, como sugiriendo un tratamiento mecánico, al propio Coleridge"[102].

La historia de tales desacuerdos filosóficos hace extraordinariamente dudoso que esta diferencia pueda ser resuelta por la argumentación racional. Cualquier análisis lógico y semántico de los términos-claves en disputa —'parte', 'unidad', 'relaciones', 'lazos', similaridades', 'co-adunación', 'crecimiento'— termina en una apelación a los hechos observados, y sobre esos hechos hay un franco desacuerdo. Cuando aquellos de nosotros a los que Coleridge (con escasa justicia para la figura histórica) llamaba aristotélicos, confrontamos su ejemplo de un pasaje imaginativo,

> ¡Mirad! como una brillante estrella que se dispara desde el cielo
> se desliza así en la noche desde el ojo de Venus *

vemos una patente combinación de partes: y nos adelantamos a explicar su diferencia del ejemplo de fantasía de Coleridge:

HARDY, "Distinción sin diferencia: la fantasía y la imaginación de Coleridge", *Essays in Criticism*, I (1951).

[102] *Coleridge on Imagination*, pp. 18-19, 70, 78-85.

* [*Look! how a bright star shooteth from the sky*
*So glides he in the night from Venus' eye—*]

Muy gentilmente ella toma a él de la mano,
un lirio aprisionado en cárcel de nieve,
o marfil en una banda de alabastro;
tan blanco amigo ciñe tan blanco enemigo *,

como una cuestión de multiplicidad e intimidad de las relaciones entre esas partes. Cuando Coleridge, hablando por los platonistas, que para él constituían el resto de la población del planeta, miraba el primer par de líneas, veía una simple integral de la percepción, en la que las partes eran aisladas, asaz apropiadamente, con el propósito del análisis crítico, pero al precio de alterar su carácter y destruir instantáneamente el todo.

En nuestros días, los que quieren salvar la división entre las cosas 'como-son' y las cosas 'como-aparecen' a alguna otra persona, tienden a explicar el empecinamiento de Coleridge en esta materia refiriéndose a los elementos no-racionales de su personalidad; F. L. Lucas, por ejemplo, aventura que la añoranza de Coleridge por la unidad "debe ser la nostalgia del vientre materno" [103]. Coleridge mismo prefería explicar tales diferencias en la percepción sobre fundamentos racionales. "Los hechos, lo sabéis, no son verdades; no son siquiera premisas, aunque tengan algo de la naturaleza y partes de premisas" [104]. La diferencia crucial finca en la elección de las premisas iniciales (a menudo, si no me he equivocado, las premisas analógicas) de nuestro razonamiento, y la validez de la validez de la elección se mide por la adecuación de sus consecuencias razonadas para hacer el universo inteligible y manejable. Si este criterio incorpora nuestra necesidad de hacer el universo emotivamente tanto como intelectualmente manejable, ¿no es este requerimiento el más importante de todos?

* [*Full gently now she takes him by the hand,*
*A lily prison'd in a goal of snow,*
*Or ivory in an alabaster band;*
*So white a friend engirts so white a foe,*]

103 *Decline and Fall of the Romantic Ideal*, p. 164; cf. pp. 174-5.

104 *Table Talk*, p. 165; 27 diciembre 1831.



# Capítulo VIII

## LA PSICOLOGÍA DE LA INVENCIÓN LITERARIA: GENIO INCONSCIENTE Y CRECIMIENTO ORGÁNICO

Pues si una casa u otro objeto final así ha de realizarse, es necesario que tales y cuales materiales existan, y es necesario que primero éste y después aquél sean producidos, y primero éste y después aquél, puestos en movimiento, y así en continua sucesión, hasta que se alcance el resultado último y final, en interés del cual cada una de las cosas anteriores ha sido producida y existe. Como con esas producciones del arte, así también ocurre con las producciones de la naturaleza...

Aristóteles, *De partibus animalium.*

Cuanto más profundamente desciende uno dentro de sí mismo, adentrándose en la construcción y fuente de sus más nobles pensamientos, más ha de cubrir sus ojos y sus pies y decirse: "Lo que soy, eso he llegado a ser. Como un árbol he crecido: el germen estaba allí; pero el aire, la tierra y todos los elementos que yo mismo no proveí, tuvieron que hacer su contribución para formar el germen, el fruto, el árbol.

J. G. Herder, *Von Erkennen und Empfinden des menschlichen Seele.*
[Del conocimiento y experiencia del alma humana].

Es todo un árbol: circulación de savia e influencias, comunicación mutua de cada una de las más pequeñas hojas con la más honda piloriza de la raíz con toda otra parte del todo, de la más grande a la más pequeña.

Thomas Carlyle, *El héroe como poeta.*

Poner el todo antes que la parte, lo que vive y crece antes que lo fijo y sin vida, y usar lo primero para explicar lo último, es un proceder intelectual con una larga y compleja historia. Elementos de la especulación de Platón y Aristóteles a la vez entraron en el gradual desarrollo de una filosofía organicista. El *Timeo* de Platón propuso la doctrina de que un alma había sido infusa a través del cuerpo todo del mundo por el Demiurgo, de "donde usando el lenguaje de la probabilidad, podemos decir que el mundo se convirtió en una criatura viviente..."[1]. El concepto de un *ánima mundi* retorna, con muchas variantes, en los filósofos estoicos, en Plotino, en Giordano Bruno y otros pensadores del Renacimiento italiano tanto como en los platonizantes ingleses del siglo XVII. La hipótesis de Newton de un dios ubicuo, que quiere el movimiento de todos los cuerpos físicos "dentro de su infinito y uniforme *sensorium*"[2] juntamente con la concepción, más puramente platonista, de Shaftesbury de "aquel solo Único", que es "el alma original, difusa, viviente en todo, que inspira el conjunto"[3] llegaron a ser un lugar común de la física-teología en la prosa y el verso del siglo XVIII; y así contribuyeron a mantener viva la visión de que el universo es, en cierto modo, una cosa viviente en vez de una máquina dirigida por un mecánico ausente. Últimamente, el alma universal fue incorporada a la *Natur-Philosophie* de los románticos alemanes. En las primeras y más crudas versiones del concepto, a veces encontrada en la teoría del Renacimiento, se había dicho que el mundo era, en el hecho y literalmente, un inmenso animal, en su constitución y sus funciones, y hasta en su modo de procreación. Cuando este concepto se sutilizó, en la teoría alemana, y se sostuvo que el universo no era literalmente un animal sino parecido a un animal, y sólo en la medida en que fue más aproximadamente definido mediante categorías derivadas de los organismos que viven y crecen, el viejo mito cosmológico logró el rango de una metafísica coherente y omnicomprensiva.

A este desarrollo Aristóteles, a su vez, había contribuido con los conceptos de que las cosas naturales se distinguen de las artificiales en que tienen una fuente interna de movimiento en vez de

1 *Timeo,* 30.
2 Véase BURTT, *Metaphysical Foundations of Modern Physical Science,* p. 259. Newton pone cuidado, sin embargo, en distinguir su "Señor del todo" del concepto de "alma del mundo". (*Principia,* lib. iii, "Escolio general", p. 504).
3 *Characteristics* [Características], ed. J. M. Robertson, II, 110-12.





un agente eficiente externo y que el llegar-a-ser biológico es una progresiva determinación de la forma que se desarrolla desde dentro. Esas ideas aristotélicas contribuyeron, eventualmente, a la teoría orgánica con la concepción central de la génesis y el desarrollo, pero sólo después que hubieron sido desprendidas de un contexto filosófico que era, en muchos aspectos, ajeno al pensar organicista. Para señalar una sola cosa, como lo puntualiza Werner Jaeger, el interés de Aristóteles no estaba en el proceso sino en el resultado final del crecimiento. "Lo que a él le interesa es el hecho, no de que algo está-llegando-a-ser, sino de que ALGO fijo y normativo está haciéndose camino a la existencia —la forma"[4]. Por añadidura, extender las categorías específicas de la biología a todas las otras áreas de la intelección, a la manera del organismo plenamente desarrollado, viola el principio metodológico de Aristóteles, de que cada ciencia tiene su asunto y su modo de proceder que le son particulares.

En los siglos XVII y XVIII, la explicación teleológica de la naturaleza, con su énfasis sobre las causas inherentes formales y finales, persistió en la ciencia de la biología, después que hubo sido desterrada de las investigaciones en el mundo físico. Su supervivencia allí sirvió de punto de partida para el descubrimiento, por los pensadores alemanes de fines del siglo XVIII, de que la naturaleza y los acontecimientos del mundo físico en todas sus partes, y de los seres humanos en todos sus procesos y producciones, manifiestamente exhiben propiedades que, por una extraña torpeza intelectual, habían sido predicadas hasta entonces sólo de las cosas que viven y crecen. El entusiasmo y la energía con que este descubrimiento fue propagado era una reacción natural a las ilimitadas pretensiones del punto de vista mecánico, que teorizadores radicales habían impulsado más allá de los límites —teológicos y otros— sentados por Newton y Descartes. Goethe describía así las reacciones entre los miembros de su círculo en Estrasburgo, en 1770, ante el *Sistema de la naturaleza* de Holbach:

> No entendíamos cómo un libro tal podía ser peligroso. Nos parecía tan oscuro, tan Cimeriano, tan cadavérico, que encontrábamos difícil aguantar su presencia y nos estremecíamos como ante un espectro...
>
> Cuán huecos y vacíos nos sentíamos en esta semioscuridad melancólica, ateísta, en la que la tierra se desvanecía con todas sus imágenes,

4 *Aristóteles,* trad. ing. Richard Robinson (Oxford, 1934), p. 384.

el cielo con todas sus estrellas. Tenía que haber una eterna materia en eterno movimiento, y mediante ese movimiento, a la derecha, a la izquierda y en todas direcciones, sin nada más que eso, habían de producirse todos los infinitos fenómenos de la existencia [5].

Sintiendo similar repulsión, un filósofo más sistemático, Friedrich Schelling, construyó una visión del mundo opuesta, basada en el concepto del organismo. Una vez en el extranjero, los dos esquemas oponentes muestran una curiosa historia de mutua infiltración. Desde que ambos, mecanicismo y organicismo (al afirmar implícitamente que todo el universo se asemeja a uno de los elementos de ese universo), pretenden abarcarlo todo dentro de su ámbito, ni el uno ni el otro pueden detenerse hasta que se haya engullido el arquetipo del otro. En consecuencia, así como los mecanicistas extremos alegaban que los organismos eran máquinas de orden superior, de igual modo los organicistas extremos, en su contraataque filosófico sostenían que las causas y los procesos físicos son simplemente formas más rudimentarias de organismo.

Mi tópico, empero, no es la fascinante historia de la filosofía general del organismo, sino sólo la creciente tendencia a mirar la obra de arte, en su llegar a ser y su ser, como dotado de propiedades orgánicas. Será conveniente ordenar esta exposición alrededor de tres tópicos interrelacionados, que vuelven repetidamente como elementos en torno a los cuales gira el desarrollo de la teoría organicista del arte: los tópicos del 'genio natural', de la composición 'inspirada', y de la 'gracia' literaria, o espontáneo rasgo de invención que está enteramente más allá del alcance de la intención, el método o la regla deliberados. Tales conceptos eran igualmente incompatibles con la visión central neoclásica del arte como deliberada artesanía de ordenación de medios a fines, y al esquema mecánico de la invención asociativa, con la que esta teoría iba tan a menudo combinada. Como resultado, fueron a veces ignorados o negados por los teorizadores apegados a la tradición; pero más frecuentemente se los aceptaba como hechos indubitables, pero un tanto anómalos en la composición, y se los dejaba en la periferia de la teoría a título de misterios de la crítica. Esos misterios de la anterior teoría se convirtieron precisamente en los hechos más fácilmente comprensibles para una crítica que daba por sentada la analogía del proceso

[5] *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad], en *Sämtliche Werke*, XXIV, 52-4. (Parte III, lib. XI).





artístico con el espontáneo crecimiento de una planta. El importantísimo cambio histórico, del punto de vista de que el hacer una obra de arte es la actividad superlativamente conforme a designio al de que su llegar-a-ser es, básicamente, un proceso espontáneo, independiente de la intención, del precepto y hasta de la conciencia, era el concomitante natural de una estética organicista. Pero ocurriría que, tan pronto como tales aspectos 'irracionales' de la invención artística fueran satisfactoriamente acomodados en la nueva teoría, un orden de hechos diferentes, hasta entonces tenidos en cuenta sin dificultad, se convirtieron, a su vez, en recalcitrantes a la explicación.

## 1. El genio natural, la inspiración y la gracia.

Podemos empezar con el distingo de Addison, que él no inventó, pero sí agudizó y divulgó, entre el genio que nace —el 'genio natural'— y el genio que se hace. Los genios naturales, una clase que comprende Homero, Píndaro, los poetas del Viejo Testamento y Shakespeare, son "los prodigios de la humanidad, que por la simple fuerza de los dones naturales y sin ayuda del arte o el saber, han producido obras que fueron la delicia de su propia época y la maravilla de la posteridad". La segunda clase de genios, que difieren en clase más que en excelencia, son "aquellos que se han formado conforme a las reglas y sometiendo la grandeza de sus naturales talentos a las correcciones y restricciones del arte"; entre ellos se cuentan Platón, Virgilio y Milton. Con el genio natural Addison asocia otros conceptos que vuelven como *leitmotifs* en la tradición crítica que estamos siguiendo. Tales autores se caracterizan por "un fuego e impetuosidad naturales" y "nobles sobresaltos de imaginación", y logran obras "noblemente selváticas y extravagantes", "sublimes", así como "singulares en su tipo e inimitables". Están, asimismo, sujetos a la inspiración; Píndaro, por ejemplo, "muestra ese sublime impulso que arrebata a la mente más arriba de sí misma y hace que los sonidos parezcan más que humanos". Finalmente, Addison ilustra la diferencia entre el genio natural y el artístico por la diferencia entre las plantas en estado natural y aquellas que forman un jardín:

[El genio natural] es como un suelo rico en un clima feliz, que produce todo un bosque de nobles plantas que se alzan en mil paisajes hermosos, sin orden cierto ni regularidad. En el otro hay el mismo

suelo rico bajo el mismo clima feliz, que ha sido distribuido en paseos y *parterres* y configurado en su forma y belleza por la habilidad del jardinero [6].

Tras la tesis de Addison, por cierto, estaba la antigua cuestión de si un poeta nace o se hace. Como Horacio dijo:

> Se ha preguntado si una poesía laudable
> se hacía por don de la naturaleza o por arte *.

Y desde muy temprano la inspiración —que fuera mirada como una forma de locura celestial o mundana— se dijo ser el constante compañero o el equivalente real del *ingenium* con el que el poeta es dotado por la naturaleza. "De aquí viene, según Aristóteles, que la poesía requiera un hombre con especial don para ella; o de otro modo, alguien que tenga su toque de locura..." [7]. Esta conjunción de naturaleza e inspiración llegó a ser un lugar común en el Renacimiento. El argumento en favor de "Octubre" en el *Calendario del pastor* de Spenser es típico: La poesía "no es arte, sino don divino e instinto celestial, que no se obtienen por el trabajo y el saber, aunque ambos lo adornen; y son vertidos en el ingenio por un cierto *enthousiasmos* y la inspiración celestial" [8]. En la versión de Addison, el 'genio' ha llegado a significar tanto el poeta integral como la capacidad poética congénita, al mismo tiempo que se sostiene que el don innato es no sólo necesario sino (en unos pocos casos) suficiente para el logro de la más alta poesía.

Los Prefacios de Pope a su edición de Shakespeare y a su traducción de la *Ilíada* de Homero tienen muchos puntos en común con el *Espectador*, nº 160, de Addison y se mostraron casi tan influyentes como aquél sobre la teoría posterior. Shakespeare es, en

[6] *Spectator*, nº 160. Véase también *Spectator*, nº 592.
* [*Natura fieret laudabile carmen an arte Quaesitum est.*]
[7] *Poética* 17, 1455 a. Horacio atribuía a Demócrito la asociación (que Horacio ridiculizaba) entre la innata capacidad poética y la locura (*Ars Poetica*, 295-7. Véase también CICERÓN, *Pro Archia* 18). WILLIAM RINGLER detalla la historia de esas ideas en "Poeta Nascitur non Fit" [Los poetas nacen, no se hacen], *Journal of the History of Ideas*, II, (1941), 497-504.
[8] Cf. por ejemplo, THOMAS LODGE, *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith, I, 71-2. WILLIAM TEMPLE examina la relación entre inspiración y genio innato, y luego prosigue contrastando a Homero y Virgilio como tipos diferentes de "genio" en un modo que anticipa la teoría de Addison. ("De poesía", en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, III, 80-83).





supremo grado, el poeta por naturaleza y por inspiración, y también (en razón de su independencia de los modelos anteriores) un original por entero.

> Si jamás un autor mereció el nombre de original, fue Shakespeare. Ni el propio Homero bebió su arte tan directamente en las fuentes de la naturaleza; ésta vino a él sin el menor tinte de saber o el menor rasgo de los modelos anteriores a él. La poesía de Shakespeare fue inspiración, en verdad: él no es tanto un imitador como un instrumento de la naturaleza; y no es tan exacto decir que él habla siguiéndola como que ella habla por intermedio de él.

A estas ideas Pope une la idea de 'felicidad', que en sus tiempos era, como veremos dentro de poco, un término casi técnico de la crítica: en sus sentimientos Shakespeare a menudo muestra "un talento peculiarísimo, algo entre la penetración y la felicidad". Pope concluye comparando la diferencia entre los dramas shakespearianos y otros "más acabados y regulares" a la que hay entre "un antiguo y majestuoso ejemplar de la arquitectura gótica" y "un sobrio edificio moderno" [9]. Pero en su anterior Prefacio a la *Ilíada*, había hecho eco al paralelo de Addison, explayándolo, entre el genio natural y un paisaje natural. La 'invención' que caracteriza todos los grandes genios es equiparable a la naturaleza, y "como en los jardines más regulares, el arte sólo puede reducir a más regularidad las bellezas de la naturaleza"; la *Ilíada* es comparada a "un paraíso selvático", y también a un solo ejemplar dentro de un jardín: un árbol que crece.

> Una obra de esta especie parece como un árbol imponente que surge de la más vigorosa semilla, es mejorado con perseverancia, florece y produce la más hermosa fruta [10].

Las diversas ideas asociadas con el genio natural plantearon cantidad de problemas a los críticos del siglo XVIII, que requieren nuestra consideración:

1) *La inspiración poética.* La inspiración (o, en su forma griega, "entusiasmo") es la más antigua, difundida y persistente explicación de la invención poética. Si comparamos las diversas formas en que ha sido presentada la doctrina en el curso de los siglos, encon-

[9] Prefacio a las obras de Shakespeare, en *The Works of Alexander Pope* (Londres, 1778), III, 270-72, 285.
[10] Prefacio a la *Ilíada*, en *ibid.*, III, 244-5, 260.

tramos una zona de concordancia que se repite en medio de las diferencias. Donde los poetas y los apologistas de la poesía concuerdan ampliamente es en su descripción de los hechos de una experiencia extraordinaria a la que algunos poetas cuando menos son susceptibles mientras componen; donde difieren es en la teoría que aducen para explicar esos hechos.

Se dice que la experiencia de la inspiración poética difiere de la ideación normal en que posee algunas o todas de estas cuatro características: a) la composición es repentina, sin esfuerzo y no prevista. El poema o el pasaje brota completo de una vez, sin la anterior intención del poeta y sin aquel proceso de considerar, rechazar y escoger alternativas, que ordinariamente interviene entre la intención y el logro; b) la composición es involuntaria y automática; viene y se va a gusto suyo, independientemente de la voluntad del poeta; c) en el curso de la composición el poeta siente intensa excitación, usualmente descripta como un estado de elación y arrobamiento, pero que a veces se dice ser desgarrador y doloroso en sus estadios iniciales, aunque seguido de una sensación de alivio y venturosos; d) acabada la obra, ésta le resulta al poeta sorprendente y extraña como si hubiera sido escrita por otro.

La más antigua y tenaz teoría aducida para explicar esos fenómenos atribuye el poema al dictado de un visitante sobrenatural. Todos los buenos poetas, le decía Sócrates a Ion el rapsoda, en un diálogo cuya penetrante ironía escapó a muchos lectores más tarde, "componen sus hermosos poemas, no por arte, sino porque son inspirados y posesos". "Dios mismo es el que habla y... por intermedio de ellos platica con nosotros" [11]. Los cantores hebreos pretendían que se inflamaban para comunicar la palabra de Dios: "Me mantuve callando hasta las buenas palabras... Y mientras estaba meditando, el fuego se encendió y al fin hablé con mi lengua". La tradición posterior asimiló la doctrina pagana de la inspiración a los 'misterios' de la fe cristiana; y en el Renacimiento, cuando la atribución de los poemas seculares a Apolo y las musas había llegado a convertirse para la generalidad en una transparente ficción del sonetista, la tradición de las Sagradas Escrituras se conservó más viviente [12]. *El*

[11] *Ion*, 533-4. Sobre la primitiva historia de este concepto, véase ALICE SPERDUTI, "La naturaleza divina de la poesía en la antigüedad, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LXXXI (1950), pp. 209-40.

[12] Para otro ejemplos, véase C. D. BAKER, "Algunos elementos religiosos





*poeta no todo día es bueno para versos,* de Robert Herrick, es digno de citarse por lo nítidamente que resume los hechos alegados con respeto a la composición inspirada.

No todos los días, yo
bueno soy para profetizar:
No, sino cuando el Espíritu hinche
los odres de la fantasía
plenamente de ardor; entonces escribo
como la Divinidad me dicta.
Así furioso, mis líneas son aulladas
como las de la Sibila, a través del mundo;
mirad como luego el santo ardor
o se modera o se reitra;
así la Fantasía se enfría, hasta cuando
aquel bravo espíritu vuelve de nuevo *.

La teoría del soplo sobrenatural, se advertía, cumple todos los requisitos de una buena hipótesis; es simple, inteligible y abarca todos los hechos. Que el poema sea dictado al poeta por un visitante que viene de fuera explica su espontaneidad, su involuntariedad y extrañeza; que el visitante sea divino explica el éxtasis que la acompaña. Pero las hipótesis animistas que asignan los fenómenos mentales a la voluntad de un ser sobrenatural dejaron de obtener favor a fines del siglo XVII. Cualquier recurso al 'entusiasmo' en esa época era peligrosa, en razón de que sugería la pretensión de los sectarios religiosos desordenados de tener acceso privado a Dios. Por añadi-

en la doctrina inglesa del poeta inspirado durante el Renacimiento", *E L H*, VI (1939), 300-23; y LEAH JONES, *The Divine Science* [La ciencia divina] (Nueva York, 1940), 166-71. George Wither (citado por Missyones, p. 108) afirmaba que él no sabía lo que iba a escribir "hasta que yo —decía— lo leo como ustedes lo hacen... como si esos escritos no fueran míos".

* [*'Tis not ev'ry day, that I*
*Fitted am to prophesie:*
*No, but when the Spirit fils*
*The fantastick Pannicles:*
*Full of fier; then I write*
*As the Godhead doth indite.*

*Thus enrag'd, my lines are hurl'd*
*Like the Sybell's, through the world,*
*Look how next the holy fier*
*Either slakes, or doth retire;*
*So the Fancie cooles, till when*
*That brave Spirit comes agen.*]

dura, la teoría sensualista de la mente, con su confianza en los movimientos mecánicos y las combinaciones conscientes de imágenes como las del espejo, no dejaba lugar para hechos misteriosos o para la teoría sobrenatural de la inspiración. Thomas Hobbes saludó el ataque de Davenant a la pretensión de los poetas de ser inspirados, y se preguntaba por qué un hombre "capacitado para hablar sabiamente conforme a los principios de la naturaleza y a su propia meditación, prefiera pensar que habla por inspiración como una gaita"[13]. Más importante aún, la noción de que alguna poesía es espontánea no armonizaba con la tradición horaciana de que la poesía, aunque requiere talento nativo, es en la práctica una artesanía laboriosa y formal. En 1576 Castelvetro insistía en que la noción del divino frenesí había tenido su origen en la ignorancia del arte de la poesía siendo luego fomentado por la vanagloria de los poetas; para escribir un poema de real valor, el poeta debe trabajar deliberadamente, debe *sapere il perchè*[14]. En el siglo XVIII, el punto de vista horaciano había sido reforzado por el racionalismo de los neoclasicistas franceses y había perdido mucho del colorido platónico de que lo habían dotado los críticos del Renacimiento. Johnson se sentía escéptico ante la opinión de Gray de que era incapaz de escribir no siendo en "los momentos felices", y ante el informe de Richardson sobre la dependencia de la facultad poética de Milton de "un *impetus u oestrum*" *[15]. Según Reynolds, sólo a aquellos que nunca miran más allá de la producción acabada hacia "la larga labor y aplicación de un infinito número e infinita variedad de actos" que entraron en su hacer, les es posible llegar a la conclusión de que un arte puede ser logrado "por sólo aquellos que tienen algún don de la naturaleza, tal como la inspiración, que les ha sido otorgado"[16].

13 Respuesta a Davenant, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 59; cf. *ibid.*, p. 25.

14 H. B. CHARLTON, *Castelvetro's Theory of Poetry* [La teoría de la poesía de Castelvetro] (Manchester, 1915), p. 22.

* [Tábano, en el sentido de estímulo.]

15 "Vida de Gray", en *Lives of the Poets* (ed. Hill), III, 433; "Vida de Milton", *ibid.*, I, 138.

16 Sexto discurso, *Works*, I, 382. Henry Pemberton, después de definir la invención como el poder de evocar y ensamblar "aquellas imágenes y concepciones que puedan ser adecuadas al propósito que ha de tenerse en vista", llega a negar la "ficción" de la inspiración divina (*Observations on Poetry*, 178, pp. 47-9).





Muchos poetas del siglo XVIII, empero, continuaron haciendo llamados a la inspiración en muy pulidos versos y pidiendo la ayuda divina en invocaciones que eran apenas más que meras fórmulas como el "¡Salud, Musa!" con que Byron inicia un canto de *Don Juan*. Y en general hasta los teorizadores más rígidos admitían la existencia de la inspiración; pero, de modo vivaz y apropiado a los negocios, insistían en que debe sujetarse al gobierno del juicio, el decoro y las reglas. "Aunque su discurso —había dicho Rapin— debe de alguna manera parecer el de un inspirado; empero, su mente debe estar siempre serena, de modo que puede discernir cuándo dejará que enloquezca su musa y cuándo gobernará sus arrebatos"[17]. Algunos críticos aceptando los hechos de la composición inspirada, específicamente sustituyeron una hipótesis natural a la sobrenatural para explicar su aparición. La disquisición de Alexander Gerard es especialmente interesante, en razón de que se propone dar una explicación psicológica detallada del entusiasmo —"un acompañante muy común, si no inseparable, del genio"— sin violar los supuestos de la teoría asociacionista de la mente.

> Cuando una huella de pensamiento proficua se presenta por sí misma, aunque sólo sea casualmente, al verdadero genio, que puede estar ocupado en otra cosa, la imaginación se dispara a lo largo de ella con gran rapidez; y con esta rapidez más se inflama su ardor. La rapidez de su movimiento le pone fuego, como la rueda del carruaje que se pone al rojo con la velocidad de su revolución... Su movimiento se hace todavía más impetuoso, hasta que la mente es arrobada con el tema y exaltada hasta el éxtasis. De esta manera el fuego del genio, como un divino impulso, levanta la mente más arriba de sí misma, y por la natural influencia de la imaginación actúa como si fuera sobrenaturalmente inspirada... Elevando y vivificando la fantasía [el ardor entusiasta] da vigor y actividad a su poder asociador, lo capacita para avanzar con alegría en busca de las ideas necesarias...[18].

17 *Reflections on Aristotle's Treatise* [Reflexiones sobre el tratado de Aristóteles], trad. ing. Rymer, p. 6.

18 *Essay on Genius* (1774), pp. 67-9. Longino había reducido anteriormente el mito a la psicología, cuando sostuvo que la genuina pasión "estalla en una salvaje ráfaga de loco entusiasmo, que, por así decirlo, llena de frenesí las palabras del que las dice". (*Acerca de lo sublime*, VIII, 4, p. 59.) Trabajando sobre las bases de Longino, John Dennis explicaba el entusiasmo poético como producido por pasiones "cuya causa no es comprendida por nosotros", porque "proviene de pensamientos que, en forma latente e inobservados por nosotros, llevan la carga de las pasiones consigo" (*Advancement and Reformation of Poetry*, en *Critical Works*, I, 217).

Aquí están los hechos tradicionales de la inspiración, pero explicados ahora en términos exclusivamente mecánicos de espacio, tiempo y movimiento: la velocidad más que usual del movimiento de las ideas asociadas explica la subitaneidad y aparente espontaneidad de la composición, mientras el fenómeno mecánico de la fricción sirve, demasiado manuablemente en verdad, para explicar el ardor y el éxtasis.

Para fijar el contraste, podríamos echar una ojeada, cincuenta años adelante, al examen del mismo fenómeno literario por Shelley. El ensayo titulado *Las cuatro edades de la poesía* de Peacock llegó a sus manos cuando estaba entregado a la lectura del *Ion* de Platón, y el propio Shelley antes había recomendado al mismo Peacock el examen de la locura poética en el *Fedro*, a modo de antídoto para "los sistemas de crítica falsos y estrechos que cualquier empírico de la poesía aventura" en esta época [19]. En su *Defensa de la poesía*, Shelley insiste en que la composición poética auténtica es ingobernable, automática e inefablemente jubilosa. "No puede un hombre decir: 'Voy a componer poesía'. Es un error afirmar que los pasajes más bellos de la poesía sean producidos por la labor y el estudio"; cuando ellas llegan, esas visitaciones evanescentes son "elevadoras y deleitosas más allá de toda expresión". Shelley hace eco a la antigua teoría concerniente a "las visitaciones de la divinidad en el hombre", y como los primitivos neoplatónicos sugiere también que la inspiración poética ha de ser identificada con la contemplación bienaventurada de las formas sempiternas. Pero luego, según su costumbre, vislumbra una tercera hipótesis, esta vez naturalística, según la cual la inspiración es un fenómeno empírico de la mente misma:

> Pues la mente en la creación es como un carbón que está apagándose, que bajo alguna influencia invisible, como un viento inconstante, despierta a su brillo transitorio; este poder surge desde dentro, como el color de una flor que se marchita y cambia a medida que se desarrolla, y las porciones conscientes de nuestras naturalezas no saben profetizar acerca de su llegada o su partida.

Y prosigue presentándonos un paralelo entre el proceso inventivo y el crecimiento embrional.

> Una gran estatua o pintura crece bajo el poder del artista como el niño en el vientre materno; y la mente misma que dirige la mano al darles forma es incapaz de explicarse a sí misma el origen, las gradaciones o los medios del proceso [20].

19 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 164, 213.





Aunque en su punto de partida están los hechos platónicos, Shelley termina con una teoría que no está en Platón. Un poema o una pintura inspirados son repentinos, sin esfuerzo y completos, no porque sean un don fuera, sino porque crecen por sí mismos, dentro de una región de la mente que es inaccesible a la conciencia o al gobierno. "El nacimiento y el retorno" de la poesía, dice otra vez, "no tienen conexión necesaria con la conciencia o la voluntad". Y, según él reformula el tema en una carta escrita ese mismo año:

> El poeta y el hombre son dos naturalezas diferentes; aunque coexistan juntas pueden no tener conciencia la una de la otra, y ser incapaces de decidir la una sobre los poderes y esfuerzos de la otra por acto ninguno de reflexión [21].

El concepto de un compartir entre la mente creadora y la mente consciente, el proceso de la invención inspirada en términos de gestación y crecimiento no eran inusitados en la generación de Shelley, pero están lejos de las anteriores interpretaciones de la inspiración como el dictado de un espíritu o como cuestión de calor y celeridad psíquicos. Para seguir la emergencia de tales ideas durante el siglo precedente, se ha de mirar hacia ciertas especulaciones conducidas en un espíritu revolucionario fuera de la corriente principal de la crítica horaciana y de la psicología asociacionista.

2) *La gracia poética.* La crítica neoclásica admitía la existencia de otro atributo de la invención, la 'gracia' que está más allá no sólo de su obtención por el arte sino también de su inteligencia crítica. El concepto, bajo diversos nombres, había sido anticipado en la antigüedad, y en la Italia del Renacimiento "la *grazia*" era ampliamente usada para connotar una cualidad, difícil de definir, que es un libre don de la naturaleza o del cielo, y que por ello ha de lograrse negligentemente si es que se la logra, y nunca esforzándose o sometiéndose a reglas [22]. El otro nombre con que se la

20 "Defensa de la poesía", *ibid.*, pp. 153-3.

21 *Ibid.*, p. 157 y carta a Gisborne, julio 19 de 1821, *Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. Ingpen y Peck (Londres, 1926), x, 287.

22 En "Una gracia que está más allá del arte", *Journal of the History of Ideas*, v (1944), 131-50, S. H. Monk sigue las trazas de ese concepto de una cualidad estética indefinible, remontándose a través del Renacimiento hasta las teorías griegas y romanas de la retórica y la pintura. Acerca de la pre-

conocía era el de 'felicidad', que Bacon, para citar sólo un testimonio, asignaba a la música y, por extensión, a la pintura. "No es que yo piense que un pintor no pueda hacer una cara mejor que la que jamás hubo; pero debe hacerlo por una especia de 'felicidad' [*felicity*] (como un músico que hace un aire excelente en música) y no según regla"[23]. En 1660, rindiendo pleitesía —dice—: "A mi Honorable Amigo Sir Robert Howard, por sus excelentes Poemas". Dryden desarrolló una trabajada lógica poética en torno a este concepto. La dulzura nativa de los versos de Howard supera su arte y es comparable a las agrestes notas no disciplinadas por el arte, de los pájaros en libertad. En ellos "no hay señas de trabajo"; por consiguiente —dice—, o "vuestro arte oculta el arte"

> O es alguna felicidad que quietamente sigue
> cada acto y movimiento de vuestra graciosa Musa.
> O es obra de la fortuna...? *

A la cualidad de la gracia pronto se le aplicó la expresión "el-yo-no-sé-qué", que había sido corriente en España e Italia, y luego en Francia, antes de ser adoptada en Inglaterra. Tal cualidad, puntualizaba Bouhours (en un diálogo titulado *Le je ne sais quoi*) puede encontrarse en los objetos naturales como en las obras de arte, y es indefinible tanto como impredecible. "Su naturaleza de índole incomprehensible e inexplicable" **; es un "misterio", un encanto en los objetos visibles "que conmueve el corazón", que sólo puede conocerse por los efectos que produce. 'Gracia', 'felicidad', 'misterio': la modificación en esta época de las ideas estéticas por las religiones es inconfundible. El padre Bouhours hasta se aventura, explícitamente, a equiparar la gracia estética con el libre don de la misericordia divina, ¿pues qué es la gracia en este último sentido "sino un *je ne sais quoi* sobrenatural que uno no puede explicar ni

valecencia del *je ne sais quoi* en la crítica francesa, véase E. B. O. BORGERHOFF, *The Freedom of French Classicism* [La libertad del clasicismo francés] (Princeton, 1950), esp. cap. v.

23 "De la belleza", *Essays*, en *The Works of Lord Bacon* (Nueva York, 1864) XIII, 226.

* [*Or 't is some happiness that still pursues*
*Each act and motion of your graceful Muse.*
*Or is it fortune's work...?*]

** [*Sa nature est d'être incompréhensible et inexplicable.*]





comprender" [24]. Unos pocos años más tarde la noción recibiría una nueva sanción por uno de los padres fundadores de la doctrina neoclásica, René Rapin. En la traducción de Rymer de las *Reflexiones sobre el tratado de poética de Aristóteles* de Rapin, encontramos la insistencia sobre el carácter enigmático de la gracia literaria, junto con una lista de nombres alternativos para esta cualidad que pasaron al momento al uso corriente:

> Pero hay en la poesía como en las otras artes, ciertas cosas que no pueden expresarse, que son como quien dijera misterios. No hay preceptos para enseñar las ocultas gracias, los irrazonables encantos, y todo ese secreto poder de la poesía, que pasa al corazón, como no hay método para enseñar a gustar; es un puro efecto de la naturaleza [25].

También en 1674 publicó Boileau su influyente traducción de Longino y poco después la doctrina del *je ne sais quoi* se amalgamaba con el 'arrobamiento' de Longino y su elevación de la grandeza irregular por sobre la mediocridad impecable; y todas esas cualidades juntas fueron atribuidas particularmente a los escritos de "un genio" [26].

El *locus classicus* en el que Pope examina el *je ne sais quoi* en su *Ensayo sobre la crítica* es una versión compendiada de lo que antes se había dicho. "La verdadera facilidad en el escribir —dice Pope— viene del arte, no del azar"; pero aún así, hay un dominio de la composición que está fuera de la jurisdicción del arte y de las reglas.

> Algunas bellezas, empero, ningún precepto puede aclarar,
> pues hay la felicidad, como hay el cuidado.
> La música se parece a la poesía, en cada una
> hay gracias sin nombre que ningún método enseña,
> y que sólo la mano del maestro puede alcanzar *.

24 *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* [Pláticas de Aristo y Eugenio] (1617), ed. René Radouant (París, 1920), pp. 196, 199, 201, 209-12; y p. 202: "Esta cualidad es como Dios mismo en que "no hay nada en el mundo más conocido ni menos conocido".

25 (Londres, 1864), p. 61.

26 Véase, por ejemplo, JOHN DENNIS, *Remarks on "Prince Arthur"* [Observaciones sobre el "Príncipe Arturo"] en *Critical Works*, I, 46.

* [*Some beauties yet no precepts can declare,*
*For there's a happiness as well as care.*
*Music resembles Poetry, in each*
*Are nameless graces which no methods teach,*
*And which a master-hand alone can reach.*]

Esas bellezas son cosa de "afortunada licencia" y Pegaso puede

> de las vulgares ataduras con grave desorden apartarse
> y atrapar una gracia más allá del alcance del arte,
> que sin pasar bajo juicio, gana
> el corazón, y todos sus fines a la vez alcanza...
> Los grandes ingenios a veces pueden delinquir gloriosamente
> y elevarse a faltas que los verdaderos críticos no se atreven a enmendar ** [27].

Y aún más tarde, un racionalista como Johnson hacía lugar a la aparición en la poesía de "elegancias sin nombre e inexplicables que apelan por entero a la fantasía, con las cuales sentimos deleite, pero no sabemos cómo producirlas, y que podrían muy bien llamarse las hechiceras del alma" [28].

Dentro de la provincia artesanal del neoclasicismo, pues, se había hecho una reserva para dar asilo a ciertos productos espontáneos y misteriosos de la pura 'naturaleza'. El *je ne sais quoi* en una obra de arte, reconocido sólo por las intuiciones de la sensibilidad no puede ser explicado en términos de sus causas, ni precisamente definido, ni siquiera designado como no sea por esa frase que es una expresión de nuestra ignorancia. A menudo, hay la implicancia de que esas suertes felices tienen su modo de ocurrir sólo a los poetas capaces de calcular bien; pero cuando afortunadamente se da, él no sabe cómo ellas le conceden licencia no sólo para transgredir las reglas existentes, sino hasta para 'ofenderlas' o quebrantarlas con miras a lograr una poesía más sublime que la que las reglas pueden abarcar. La inspiración poética, como hemos visto, no era ya atribuida seriamente a la Divinidad; pero en su comentario sobre la descripción de Pope de la "gracia más allá del alcance del arte", el obispo Warburton, como el padre Bouhours, destacaba la afinidad entre esos misterios poéticos y los misterios suprarracio-

** [*From vulgar bounds with brave disorder part,*
*And snatch a grace beyond the reach of art,*
*Which without passing through the judgement, gains*
*The heart, and all its end at once attains*
*Greats wits sometimes may gloriously offend.*
*And rise to faults true Critics dare not mend.*]

27 II, i, 362; I, ii, 141-60. Confróntese también DAVENANT, Prefacio a *Gondibert* (1650) en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 20.

28 *Rambler* nº 92; cf. Vida de Pope, en *Lives of the Poets* (ed. Hill), III, 259; y "Vida de Denham", *Lives of the Poets*, I, 79.





nales y antirracionales de la fe cristiana. Pope, dice, nos señala bellezas que las reglas no pueden permitirnos "ni ejecutar ni gustar".

> Siendo enteramente el don del cielo, el arte y la razón no tienen más participación en ellas que regular su operación. Esas sublimidades de la poesía (como los misterios de la religión, algunos de los cuales están por arriba de la razón y otros son contrarios a ella) pueden ser divididos en dos suertes, las que están por arriba de las reglas y las que son contrarias a ellas [29].

En este caso, como en tantos otros de los que este libro trata, los conceptos teológicos fueron transportados a la crítica con efecto revolucionario. El comentario de Warburton implica que en la crítica, como en la religión, la fe prevalece allí donde la razón debe detenerse, y con respecto a ciertas excelencias poéticas no tenemos otra alternativa que la aceptación lisa y llana, creyendo allí donde no podemos probar.

3) *El genio natural.* Como concepto más amplio, el del genio natural incluía esas cuestiones y también planteaba otras. Un poeta de este tipo, según la frase de Addison, compone por "la mera fuerza de sus dotes naturales", sin precedentes en ejemplos concretos o en preceptos o reglas codificados. Y sin embargo, todos los teorizadores están de acuerdo que, de las producciones de tales genios, los críticos abstraen las reglas que ellos aplican a la práctica de los poetas posteriores. Así es como Pope describe el modo en que "la sabia Grecia" estableció sus reglas (*Ensayo sobre la crítica*, I, 98-9).

> Justos preceptos, de tal modo, de grandes ejemplos dados
> Ella derivó de ellos lo que ellos derivaron del cielo *.

¿Por qué proceso de la mente, sin embargo, el genio natural obró acorde con las reglas sin tener conocimiento de ellas? La "invención" de genios que, como Homero y Shakespeare, se suponía haber escrito en total ausencia o ignorancia de modelos anteriores planteaban también en forma aguda el problema emparentado que, como vimos en el capítulo precedente, enfrentó a los críticos al formular la psicología del 'genio' original en todos los tiempos y

29 Reimpreso en *The Works of Alexander Pope*, ed. Elwin y Courthope (Londres, 1871), II, 90.

* [*Just precepts thus from great examples giv'n,*
*She drew from them what they deriv'd from Heav'n.*]

de todos los grados. Ese problema se resume en estos términos: ¿cómo hemos de explicar el origen mental del 'designio' de una obra de literatura para la cual no existe prototipo ni en la naturaleza ni en el arte?

James Harris plantea la cuestión, considerando el caso de autores que puede decirse "han descollado, no por el arte, sino por natura; pero por una natura que dio nacimiento a la perfección del arte".

> Si esos grandes escritores fueron tan excelentes antes que las reglas fueran establecidas, o al menos conocidas por ellos, ¿qué tenían tales creadores que dirigiera su genio, cuando las reglas (al menos para ellos) no existían?

Para críticos que, como Harris, tenían un tinte suficiente de platonismo para admitir la posibilidad de ideas grabadas en la mente al nacer, la solución era simple. "Nunca hubo un tiempo en que las reglas no existieran". "No podemos admitir que aquellos genios, aunque anteriores a los sistemas, fueran también anteriores a las reglas, porque las reglas desde el comienzo existían en sus propias mentes y eran parte de aquella inmutable verdad, que es eterna y está en todas partes" [30]. Otros críticos, que acentuaban el elemento artístico en la poesía, aminoraban de otros modos la diferencia en el procedimiento para lograr la excelencia, que fuera por originalidad o por imitación, y antes o después de disponerse de reglas. De tal modo Joshua Reynolds, que consideró la cuestión bastante extensamente en su *Sexto discurso,* señalaba que el genio es quien, aunque trascendiendo "cualquier ley conocida y promulgada", obra sin embargo de acuerdo con reglas tácitas más sutiles "por una especie de sentido científico".

> No puede deberse a la suerte el que las excelencias se producen con cierta constancia o certeza, pues esto no está en la naturaleza de la suerte; pero las reglas según las cuales... aquellos que llamamos hombres de genio trabajan o son tales que las descubren por sus propias peculiares observaciones, o de tan fina textura que no admiten ser expresadas en palabras [31].

Críticos de inclinación diferente, sin embargo, diferenciaban agudamente entre el poeta por arte y el poeta por natura, y buscaron

[30] *Philological Enquiries* [Investigaciones filológicas] (1780-81), en *Works* (Londres, 1803), IV, 228-9, 234-5.
[31] *Works,* I, 385-7.





conceptos que liberaran a este último enteramente de apoyarse en modelos o en la adaptación racional de medios a fines. Shakespeare, había dicho Pope, es "un instrumento de natura y no es tan exacto decir que él habla según ella como que ella habla por su intermedio"; la frase implica que el poeta puede ser un vehículo de fuerzas productivas que están fuera de su responsabilidad o gobierno, y sugiere el problema de cómo explicar la operación de aquella natura en la producción de obras maestras poéticas. Encontramos alguna tendencia en vida de Pope a identificar el elemento de la naturaleza en el genio natural con esas actividades instintivas de los animales, que en razón de que se desarrollan enteramente a partir de disposiciones heredadas son ejemplos del comportamiento no aprendido *par excellence.* Largo tiempo antes Milton había equiparado la composición de Shakespeare (que era y seguía siendo el poeta en torno de quien esos conceptos se desarrollaban) con el instintivo canto del pájaro, cuando describía *L'Allegro* esperando en el tablado para oir el

> dulcísimo Shakespeare fantasías de niño
> gorjear en sus nativas notas del bosque agreste *

pasaje que luego provocó aquella pregunta retórica de Joseph Warton en *El entusiasta:*

> ¿qué son los 'layes' del artístico Addison
> fríamente correctos, junto a los gorjeos agrestes de Shakespeare? **

Y en 1690 Sir William Temple empleó la analogía del 'arte' totalmente instintivo de las abejas para ilustrar la calidad natural, libre, no aprendida —la gracia— en la composición poética.

> La verdad es que hay algo en el genio de la poesía demasiado libertino para ser sujetado a tantas reglas; y quien se entrega a él sujetándose a tantas constricciones pierde a la vez su ánimo y su gracia, que son nativos y nunca aprendidos ni siquiera de los mejores maestros... [Los Poetas] deben trabajar sus celdillas con arte admirable, extraer su miel con infinito trabajo, y separarla de la cera, con tales distingos y encogimiento que a nadie sino a ellos toca realizar y juzgar [32].

* [ *sweetest Shakespear fancies childe*
*Warble his native wood-notes wilde*—]
** [*What are the lays of artful Addison,*
*Coldly correct, to Shakespear's warblings wild?*]
[32] "De la poesía", *Critical Essays of the Seventeenth Century,* III, 83-4.

En 1732 Fontenelle, aunque admitiendo la necesidad en poesía del 'talento natural' y el 'entusiasmo', mientras permanezcan bajo el gobierno de la razón que preside, encontró necesario desacreditar la tendencia a reducir toda la capacidad poética al automatismo del instinto ciego.

> ¡Qué! ¿aquello que es más valioso en nosotros ha de ser lo que menos dependa de nosotros... y tenga el mayor parecido al instinto de los animales? Pues este entusiasmo y este furor, propiamente entendidos, se reducen a verdaderos instintos. Las abejas hacen una obra, es verdad, pero notable sólo en que la hacen sin meditación y sin conocimiento [33].

Pero para explicar la obra de la naturaleza en la mente del genio, otros teóricos se volvieron de la analogía con los instintos de las aves y los insectos a la analogía con el crecimiento de los vegetales —una forma de vida más baja aún, pero que resultó estar infinitamente más preñada de conceptos para la teoría de la creación artística.

## 2. El genio natural y el crecimiento natural en la Inglaterra del siglo XVIII.

Como ha puntualizado A. O. Lovejoy, el término 'naturaleza', en el uso en que era opuesto a 'arte', poseía dos áreas principales de aplicación. Con referencia a la mente del hombre, la naturaleza designaba esos atributos innatos que "son los más espontáneos, impremeditados, no tocados por la reflexión o el designio, y libres de las ataduras de la convención social". Con referencia al mundo exterior, designaba aquellas partes del universo que han llegado a ser independientemente de la obra del esfuerzo y el ingenio del hombre [34]. El elemento de la naturaleza en el genio natural, por cierto, estaba comprendido en la primera de esas acepciones; pero era fácil, en esas especulaciones, hacer la transición de la naturaleza humana a la naturaleza externa y comparar las producciones naturales de la mente a las producciones del mundo vegetal. Addison y Pope, recordemos, usaron el contraste entre una "selva de nobles

[33] *Œuvres* (París, 1790), I, 157.
[34] "Sobre la discriminación de los romanticismos", *Essays in the History of Ideas*, p. 238.





plantas" y un jardín modelado "por la habilidad del jardinero" para ilustrar las diferencias entre la progenie natural y la artística del genio [35]. El genio, decía también el Abate Du Bos, "es por consiguiente una planta que brota hacia arriba, como quien dice por sí sola; pero la calidad y la cantidad de los frutos depende en gran medida del cultivo que reciba" [36].

Un importantísimo documento en el desarrollo del concepto vegetal del genio es el libro de Young, *Conjeturas sobre la composición original*, publicado en 1759. Los atributos del 'genio natural' que se caracterizan en este ensayo son en su mayor parte desarrollo de elementos ya presentes en el ensayo de Addison; la principal novedad de Young es el desprecio y el casi total abandono de la armazón artística de la retórica tradicional, con su insistencia en el estudio, los ejemplos, los preceptos y la hábil manipulación de los medios para el fin. De aquí que la clase de los genios hechos por el arte de Addison, puesta en paridad con los genios dados por la naturaleza sobrevive sólo en la desdeñosa referencia de Young a "los genios infantiles... que como los otros niños, deben ser alimentados y educados o no llegarán a nada". Un genio adulto como Shakespeare, por el contrario, "sale de las manos de la naturaleza... ya plenamente crecido y maduro", ostensiblemente dotado al nacer no sólo de las fuerzas mentales requeridas sino con conocimiento suficiente también. "Lo aprendido es conocimiento que se toma prestado; el genio es conocimiento innato y enteramente nuestro, propio". Young atribuye al genio las características originarias de la inspiración —"el genio siempre se ha supuesto que tiene algo de divino. *Nemo unquam vir magnus fuit sine aliquo afflatu divino.* [Nunca ningún gran hombre ha carecido del soplo divino]", así como el poder realizar "gracias naturales no estudiadas", que "están fuera

[35] Véase también *Spectator*, nº 414. Este paralelo estaba profundamente arraigado en el siglo XVIII; Johnson, por ejemplo, llamaba un bosque la composición de Shakespeare y la de un "escritor correcto y regular" un jardín (Prefacio a Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 34).
[36] *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* (1719), trad. ing. Thomas Nugent (Londres, 1748), II, 32. El recurrir a la vida de la planta para ilustrar los procesos del genio no pasó sin oposiciones. En sus "Observaciones sobre las Bellezas de la Poesía" (*Remarks on the Beauties of Poetry*, Londres, 1762, p. 36). Daniel Webb cita la definición de Shakespeare por Pope como "un instrumento de la naturaleza", y comenta: "Esas disquisiciones son demasiado sutiles para mí. Nunca me dejaré llevar a considerar las bellezas de un poeta a la luz misma con que lo hago con los colores de un tulipán".

de la jurisdicción de las autoridades del saber y las leyes... Hay algo en la poesía que está más allá de la razón prosaica; hay misterios en ella que no han de ser explicados sino admirados" [37].

Un aspecto llamativo del ensayo de Young es su persistente, aunque no sistemático, modo de aludir a la arquitectura invisible de la invención original en metáforas del crecimiento vegetal. La mente del genio "es un campo fértil y placentero" del cual los "originales son las flores más hermosas". "Nada original puede elevarse, nada inmortal puede madurar bajo otro sol" sino "el de nuestro propio genio". "Que aparezcan los frutos del genio no depende menos de lo externo". Lo más notable es esta antítesis lisa y llana:

> Un original puede decirse que es de naturaleza vegetal; brota espontáneamente de la raíz vital del genio; crece, no es hecho. Las imitaciones son a menudo una suerte de manufactura elaborada por el arte y la labor mecánica a partir de materiales preexistentes que no son propios [38].

El pasaje podría servir casi de resumen de la distinción básica de Coleridge, medio siglo más tarde, entre el hacer mecánico y el crecimiento orgánico, entre la reordenación de materiales dados, por artífices como Beaumont y Fletcher y la emergencia vital de una forma original en las obras de Shakespeare. Una diferencia importante, por cierto, es la de que para Coleridge (en específica oposición a la psicología del asociacionismo tanto como para la de algunos aspectos de la teoría neoclásica del arte) los "materiales preexistentes" de la fantasía mecánica comprende las 'fijezas' y 'definidos' de la percepción de todos los sentidos, y no meramente los elementos imitados de anteriores obras de arte.

Ninguno de los miembros de la antítesis de Young carece de precedentes. La palabra 'mecánico' había sido usada frecuentemente, con connotación de inferior rango, para distinguir aquellos elementos de una obra que meramente se conforman a reglas estructurales, como unidades, de las labores genuinamente artísticas, que incluyen bellezas más sutiles y rasgos inspirados y afortunados de la imaginación libre. Addison, para no citar sino uno, discriminaba de tal modo entre las reglas mecánicas y el espíritu y alma verdaderos de la bella literatura, "algo más esencial al arte, algo que eleva y asombra a la fantasía y da grandeza a la mente del lector" [39]. La innovación de Young está, primero, en proponer el crecimiento de la planta como lo contrario de la manufactura mecánica, y, segundo, en usar la planta inequívocamente como el análogo del proceso, y no sólo del producto, de la acción creativa genial. Al transferir así el acento al desarrollo de la obra, Young toma de la vida vegetal ciertos atributos destinados a convertirse en conceptos importantes en la estética organicista. Por oposición a los objetos que son 'hechos', por el 'arte' y 'el trabajo', la obra original es vital, crece espontáneamente de una raíz y (por implicación) despliega su forma original desde dentro hacia fuera.

Por añadidura, Young —no menos enamorado del misterio en el arte que Sir Thomas Browne en la religión— desarrolla el dominio de las misteriosas gracias poéticas hasta proclamar la división de la mente creadora en una superficie consciente y de lugares comunes y una profundidad inescrutable e insondable. "A menudo otro ve en nosotros —nos dice— aquello que nosotros no vemos en nosotros mismos; ¿y no podría haber algo en nosotros que no lo viera ninguno de los dos?". Hasta puede entenderse que Young sugiere que la inspiración poética puede explicarse como una repentina emersión de esta oscura profundidad de la naturaleza humana:

> No pocos autores distinguidos han experimentado algo de tal naturaleza ante los primeros resplandores de su genio aún no sospechado en su composición hasta entonces oscura: El escritor se sobrecoge como ante un lúcido meteoro en la noche; está muy sorprendido; apenas puede creer que eso es verdad... Esta sensación de la que hablo en un escritor puede favorecer y de tal modo promover la fábula de la inspiración poética [40].

[37] Ed. Edith J. Morley, pp. 15, 17, 13-14.
[38] *Ibid.*, pp. 6, 11, 21, 7.

[39] *Spectator*, nº 409. Ambos, Rymer y Dryden habían aplicado el epíteto de "mecánica" a las reglas sobre las unidades y otras (*Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 183; *Essays of John Dryden*, II, 158). Pope, en el *Guardian*, nº 78, comparaba irónicamente tales "reglas mecánicas" a recetas para hacer budines. Sobre esta discriminación entre las exterioridades mecánicas y los requerimientos más profundos del gran arte, véase también WELSTED, en *Critical Essays of the Eighteenth Century*, pp. 364-5; DUFF, *Essay on Original Genius*, p. 15; REYNOLDS, Sexto discurso, en *Works*, I, 386. El distingo sobrevive en HAZLITT, *Table Talks* [Conversaciones de sobremesa] en *Complete Works*, VIII, 82: "Atrapar esa gracia que está más allá de los alcances del arte... allí es donde las bellas artes empiezan y donde las habilidades mecánicas terminan"; esto "debe ser enseñado por la naturaleza y el genio, no por las reglas o el estudio".
[40] *Conjectures on Original Composition*, pp. 21-3.

Aunque de tal modo transfiere el origen de la poesía inspirada a la propia mente del poeta, Young conserva las antiguas actitudes apropiadas a una divinidad inspiradora. "Por consiguiente, zambúllete hondo en tu seno —exhorta al poeta— contrae plena intimidad con el extraño que está en ti... deja que tu genio surja (si genio tienes) como el sol del caos; y si yo pudiera decir entonces como un indio, adóralo (aunque demasiado osado) aún diría poco más que lo que mi segunda regla manda, a saber: 'Reverénciate tú mismo'". Pues, como él había dicho antes, con relación al mundo intelectual "el genio es ese dios que está dentro"[41]. Así, en este extraordinario escrito de un clérigo de setenta y seis años encontramos vislumbrados, aunque dispersamente, los atributos esenciales del genio romántico como lo encontraremos caracterizado por Fichte, Jean Paul y Carlyle. Es un hombre-doble, compuesto de elementos conocibles e inconocibles, divino y venerable, tan inescrutable para sí como para los otros, creador mediante procesos que son vitales y espontáneos como el crecimiento que se autorrealiza de un árbol, cuyas obras más grandes brotan sin anuncio previo de la oscuridad a la luz de su conciencia.

En el desarrollo hacia una estética orgánica, el tercer Conde de Shaftesbury fue también importante, pero más por la naturaleza de su gran influencia sobre los escritores alemanes que por su propia doctrina. El verdadero poeta, decía, "es un segundo Hacedor". "Como aquel soberano artista o la universal naturaleza plástica, forma un todo, coherente y proporcionado en sí mismo, con debida sujeción y subordinación de las partes constituyentes". A pesar del uso del vocablo 'plástico', Shaftesbury tiene en mira una naturaleza formativa sobre el modelo del Demiurgo de Platón, como creadora de un universo fijo y acabado acorde a un modelo intemporal e inmutable. El poeta que imita al creador modelando su obra, a su vez, sobre "la forma interna y la estructura de co-criatura", es de tal modo, como Shaftesbury dice, "a modo de un arquitecto"[42]. Estéticamente, además, Shaftesbury pone el acento, muy consecuentemente, en las virtudes horacianas del decoro, el saber y la artesanía concienzuda, "las reglas del escribir" y "la verdad del arte". Acorde con ello, encuentra a Shakespeare rudo, incoherente y escaso "en casi todas las gracias y ornamentos", ridiculiza a los autores que

[41] *Ibid.*, pp. 337, 327.
[42] *Characteristics*, ed. J. M. Robertson (Londres, 1900), I, 136.





confían en sólo el genio y sostiene que sólo aquellos lectores poco enterados, que responden a las bellezas de la poesía sin conocimiento de sus causas pueden llamar a éstas 'el *je ne sais quoy*', lo ininteligible o el yo no sé qué' y suponen que ellas sean "una especie de hechizo o encanto del cual el artista mismo no puede dar explicación"[43]. Sólo dotando a su 'forma interna' con una especie de entelequia e interpretando su universal naturaleza plástica como un modo de desarrollo de dentro a fuera, los autores alemanes, posteriormente, convirtieron el cosmos estético, estático y acabado, de Shaftesbury, en la naturaleza como en el arte, en un proceso de desarrollo orgánico interminablemente creciente y nunca acabado.

Hay poco material más acerca del "tema" orgánico en la crítica literaria inglesa del siglo XVIII. Otro pasaje importante, que yo conozca, es la descripción de Gerard del procedimiento mental del genio al formar su designio original. Éste, decía, "lleva una mayor semejanza con la naturaleza en sus operaciones que con el *arte*"; y (como se recordará por lo dicho en el capítulo precedente) Gerard se adelantó a interpretar la operación de la naturaleza en términos de un vegetal que se autoorganiza por la acción misma mediante la cual extrae y asimila su alimento[44]. Para encontrar cualquier desarrollo nuevo de este patrón de ideas estéticas, debemos volver primero hacia Alemania y luego a los escritos de aquellos teorizadores ingleses que se habían germanizado ellos mismos apreciablemente.

## 3. Las teorías alemanas del genio vegetal.

Un índice de la diferencia en el clima crítico de los dos países es el hecho de que en Inglaterra las *Conjeturas* de Young atrajeran poco la atención mientras en Alemania el ensayo fue traducido dos veces en los dos años siguientes al de su publicación en 1759, y se convirtió en un documento primordial en el canon del *Sturm und Drang*. Su especial popularidad en Alemania es atribuible en parte

[43] *Ibid.*, I, 151-2, 172, 180, 214.
[44] Véase pág. 245. Lord Kames expresó una temprana, pero pasajera comparación entre la unidad artística y las relaciones orgánicas: "De aquí que se requiera, en toda obra así, que, como un sistema orgánico, sus partes estén ordenadamente dispuestas y mutuamente vinculadas, teniendo cada una de ellas una relación con el todo, algunas más íntimas, algunas menos, según sea su destino..." (*Elements of Criticism*, I, 32).

a la verba y el absolutismo con que Young predicaba la independencia y originalidad literarias, en un país donde los escritores jóvenes se sentían irritados por la larga sujeción de la tradición literaria nativa a los modelos y reglas extranjeros. Pero, además, el pensamiento alemán era mucho más receptivo que el inglés a las sugestiones de Young de que una gran obra literaria crece a partir de las impenetrables profundidades de la mente del genio.

En la psicología dominante inglesa del empirismo no había lugar para el concepto del crecimiento o de lo subliminal en las actividades de la mente [45]. La psicología de Leibniz, por el contrario, tan influyente en Alemania a fines del siglo XVIII, era favorable a ambos conceptos. Leibniz subrayaba la esencial comunidad de todas las *mónadas* *, desde el alma humana, bajando a través de las especies vegetales hasta las mónadas de las substancias aparentemente inorgánicas. La naturaleza real, por oposición a la naturaleza fenomenal, es vivente y orgánica a través de todas sus jerarquías, y cada mónada, de cualquier grado, "es un perpetuo espejo viviente del universo", que posee dentro de sí mismo la simultánea percepción de todo, dondequiera que sea pasado, presente o futuro [46]. El hombre se distingue de los grados inferiores de la escala del ser porque en su alma unas pocas de esas percepciones llegan a un grado de claridad para lograr su apercepción o conciencia de sí. Todavía, aún en el alma del hombre, la masa de *petites perceptions* que permanecen por debajo de la conciencia, exceden incalculablemente la angosta área que se hace disponible a la conciencia. Según Leibniz describe ese dominio de la ideación inconsciente:

[45] Por ejemplo, véase el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke, lib. II, i, 9 y ss., para un ataque contra la tesis de que pueda haber pensamiento sin conciencia del mismo (consciousness).

* [Designación de la sustancia simple e indivisible de que se compone todo ser, según Leibniz.]

[46] LEIBNIZ, *Monadología*, en *The Monadology and other Philosophical Writings*, trad. ing. Robert Latta (Oxford, 1898), secc. 56, 61, 63. Leibniz formuló asimismo un distingo entre un cuerpo orgánico y "una máquina hecha por la habilidad del hombre" del que a menudo se encuentra un eco en la estética alemana. La máquina hecha por el hombre "no es una máquina en cada una de sus partes", pues está compuesta de elementos moldeados para el presente uso. "Pero las máquinas de la naturaleza, a saber, los cuerpos vivientes, son además máquinas en sus más pequeñas partes *ad infinitum*. Es esto lo que constituye la diferencia entre naturaleza y arte" (*ibid.*, secc. 64). Sobre algunas cuestiones emparentadas, véase James Benzinger, "La unidad orgánica: de Leibniz a Coleridge", *PMLA* (LXVI, 1951), 24-48.





> Hay en cada momento una infinidad de *percepciones* dentro de nosotros, pero sin apercepción y sin reflexión; es decir, cambios en el alma misma de los que no tenemos conciencia (no nos apercibimos) porque las impresiones son o muy pequeñas y demasiado numerosas o demasiado estrechamente combinadas... [47].

Aún más, de acuerdo con el principio de la 'armonía preestablecida', el proceso de la percepción dentro de cada mónada 'sin ventanas' ajusta sus fases con el curso de los acontecimientos externos mediante una fuente interna de movimiento. Para los teorizadores literarios, la provincia de las percepciones confusas e inconscientes de Leibniz, desarrollándose ellas mismas eternamente en la mente del hombre en un estado de mayor distinción y articulación, ayudaba a sugerir la secreta maduración al modo de una planta de una obra de arte en la mente del genio y ofrecía a la vez un lugar para asignarle como sede.

Descubrimos tal amalgama de conceptos estéticos tradicionales con la metafísica leibniziana, en el acto mismo de desarrollarse en un esquema orgánico de psicología literaria en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoría general de las Bellas Artes] de Johann Georg Sulzer, empieza su artículo *Erfindung* [Invención] exponiendo la teoría de Leibniz de que ninguna idea es absolutamente nueva, sino que, a lo sumo, se encontraba en forma latente en la mente, hasta que en correlación con circunstancias externas una de ellas se torna lo bastante clara para emerger en la conciencia. Prosiguiendo las implicaciones de tal teoría de la invención estética, Sulzer llega al 'misterio' psicológico de que ciertas concepciones se esclarezcan y desarrollen independientemente de la intención y la atención del artista.

> Es cosa notable, que pertenece, entre otros, a los misterios de la psicología, que a veces cierto pensamientos no se desarrollan o se dejen captar claramente cuando les dedicamos toda nuestra atención, a pesar de lo cual mucho después se presentan por sí solos con la mayor claridad y por propia decisión, cuando no andamos en busca de ellos, de modo que parece como si en el ínterin hubieran crecido sin saberlo nosotros, como una planta, y ahora repentinamente se está ante nosotros en pleno desarrollo y florecimiento. Más de una concepción madura gradualmente dentro de nosotros, y luego, liberándose ella misma como por su propia decisión de la masa de ideas oscuras, emerge repentinamente a la luz. Todo artista debe confiar en tales

[47] Introducción a *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, en *The Monadology*, ed. Latta, 370; cf. *Monadología*, secs. 19-21.

felices expresiones de su genio, y si no siempre encuentra lo que diligentemente busca, debe esperar con paciencia la maduración de sus pensamientos [48].

En las *glückliche Ausserungen des Genies* [felices exteriorizaciones del genio], Sulzer se ocupa claramente del conocido misterio literario del *je ne sais quoi* y de "la felicidad tanto como el cuidado". Más explícitamente que Young (cuyo ensayo también conocía) caracteriza el proceso como de crecimiento y florecimiento autorealizados y lo asigna a una región mental reacia a la adquisición de conciencia. En un artículo *Begeisterung* [Inspiración], Sulzer emplea una hipótesis similar para explicar el misterio, emparentado, de la inspiración poética. Nadie, dice, "ha sondeado suficientemente las profundidades del alma humana" para explicar la extraordinaria facilidad, copiosidad y falta de responsabilidad personal que todos los artistas de genio nos aseguran que a veces sienten en el acto de la invención.

> Es cosa conocida por experiencia, pero difícil de explicar, que los pensamientos y las ideas que se siguen de la persistente contemplación de un objeto —que éstos sean claros u obscuros— se recogen juntos en el alma y allí germinan sin tenerse noticia de ellos, como semillas en un suelo fructuoso y, finalmente, en el momento apropiado, salen a luz repentinamente... En ese instante vemos el objeto relevante —que hasta entonces había revoloteado ante nosotros oscura y confusamente como un fantasma informe— irguiéndose ante nosotros en su forma clara y completa. Éste es el genuino instante de la inspiración [49].

Los hechos de la composición que, como Sulzer puntualiza, habían sido antes atribuidos a la intervención de un poder externo, pueden ahora ser asignados a la secreta brotación mental de ideas-semillas que, después de engendrar su forma completa surgen arriba del umbral de la conciencia.

Este patrón de conocimiento que Sulzer ocasionalmente aplicó a problemas especiales de la invención artística, estaba siendo extendido en ese mismo momento por J. G. Herder para abarcar el universo en todos sus aspectos y funciones. A pesar de su superlativa carencia de forma y de su caótico detalle, el ensayo de Herder *Sobre el conocimiento y sentimiento del alma humana*, publicado en 1778, debe ser tenido por un punto de viraje en la historia de las ideas. A la explicación elementalista y mecánica de la naturaleza y el hombre, cuerpo y alma, Herder opuso vehementemente vistas desprendidas de la monadología de Leibniz, el panteísmo de Shaftesbury y la ciencia biológica, especialmente la teoría de Albrecht Haller de que la característica esencial de los organismos es su *Reizbarkeit* [irritabilidad], su poder de responder a los estímulos externos por una autocontracción o autoexpansión. El ensayo de Herder de tal modo anuncia la era del biologismo: habiéndose desplazado el área de descubrimientos más excitantes y proficuos, de la ciencia física a la ciencia de la vida, la biología ha empezado a reemplazar las mecánicas cartesiana y newtoniana como la gran fuente de conceptos que, migrando a otras provincias, estaba modificando el carácter general de la ideación.

El fenómeno central al que apunta Herder, en lo referente a exponer la inadecuación de la visión mecánica de la naturaleza, es el proceso vital de una planta:

> ¡He ahí la lejana planta, esa admirable estructura de fibras orgánicas! ¡Cómo gira y rota sus hojas para beber el rocío que la refresca! Hunde y retuerce sus raíces hasta que se mantiene erecta; cada arbusto, cada arbolillo se encorva hacia el aire fresco tan lejos como le es posible; la corola se abre por sí misma a la llegada de su novio el sol... Con qué maravillosa diligencia una planta refina licores ajenos en partes de su propio yo más hermoso, crece, ama..., luego envejece, gradualmente pierde su capacidad de responder a estímulos y a renovar sus fuerzas, muere...
>
> La hierba atrae el agua y la tierra y las refina en sus propios elementos; el animal convierte las hierbas inferiores en la más noble savia animal; el hombre transforma las hierbas y los animales en elementos orgánicos de su vida, los convierte para la operación de los más altos, más finos estímulos [50].

[48] *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoría general de las Bellas Artes] (2ª ed. Leipzig, 1792) II, 88, 93-4. La demostración de que Sulzer se apoya en Leibniz, véase en ROBERT SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik* [Lineamientos de una historia de la psicología y la estética alemanas] (Würzburg, 1892), pp. 195 y ss.

[49] *Allgemeine Theorie*, I, 349, 352-3. Leibniz se había referido casualmente al concepto del *je ne sais quoi* en su vinculación con las *petites percepcions*; éstas, decía, forman "algo que yo no sé qué es". (La traducción a *Nuevos Ensayos*, en *The Monadology*, ed. Latta, p. 372.)

[50] *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* [Del conocimiento y experiencia del alma humana] en *Sämtliche Werke* [Obras completas], VIII, 175-6. El pasaje se asemeja a la caracterización clave de la naturaleza de una planta de Coleridge en el Apéndice B del *Manual del Estadista*. Hay un pasaje comparable en Giordano Bruno, el mártir favorito de Coleridge, que de todos los filósofos anteriores es el que se aproxima a los ele-

Herder, a su manera asistemática, generaliza las cualidades de esta planta —su crecimiento, su reactividad a su medio y la asimilación de los elementos de ese medio a su propia substancia, su vida autosuficiente y su muerte final— y las incorpora a las categorías de su visión del mundo. La naturaleza es un organismo y el hombre, una parte inextricable de ese todo viviente, es en sí mismo una unidad orgánica e indisoluble de pensamiento, sentimiento y voluntad, exhibiendo en su propia vida los mismos poderes y funciones que en la naturaleza exterior. En la aplicación a la estética, Herder, a diferencia de Young y Sulzer, usa la planta como prototipo para el desarrollo de una forma de arte singular en el suelo de su tiempo y lugar propios, en vez de hacerlo para la génesis de una obra de arte singular en la mente de un artista. El drama de los griegos y el drama de Shakespeare, por ejemplo, cada uno se desarrolló de las peculiares condiciones de su propia época y su medio cultural. El producto de su crecimiento fue un todo ricamente diverso y viviente; y a medida que una pieza de Shakespeare ahora se desarrolla ante el lector, ella puede a su vez ser concebida como un proceso en que las partes que vienen más tarde son un desarrollo de las anteriores. El rey Lear, por ejemplo, "ya en la primer escena de la obra lleva dentro de sí todas las semillas de su destino hasta la cosecha del más negro futuro". Los personajes, las acciones, las circunstancias ocurrentes, los móviles, en tal pieza "todos están en movimiento, desarrollándose continuamente en un solo todo", en el que ningún componente puede ser alterado o desplazado, y que, como el universo está lleno de una "interpenetrante, omnianimadora alma" [51].

Alternativamente, un genio individual puede él mismo ser visto como una planta que crece inconscientemente. Este poeta no es tan inconsciente de las ideas que germinan en su imaginación creadora, como 'no-auto-consciente' en el sentido de que queda ignorante de su propio poder y potencialidades.

> La Naturaleza tiene no pocos nobles vástagos, pero no los descubrimos y los hollamos bajo nuestros pies, en razón de que casi siempre juzgamos el genio por su falta de forma y por su madurez demasiado temprana o la exageración de su crecimiento...

mentos de la filosofía de la naturaleza de los románticos. Véase, por ejemplo, el tratado de Bruno, *Sobre la Causa, Principio y Uno,* trad. ing. de Sidney Greenberg, en *The Infinite in Giordano Bruno* (Nueva York, 1950), p. 112.

51 *Von deutscher Art und Kunst* [Sobre la artesanía y el arte alemanes] (1773), v, 217-18, 220-21; véase también la primera redacción, pp. 238-9.





> Toda noble especie humana duerme, como toda buena semilla, en silenciosa germinación: allí está y se queda sin tener conciencia de sí misma... ¿Cómo conocerá el pobre vástago y cómo podría conocer qué impulsos, qué fuerzas, qué vapores de vida influyeron en él en el instante de su llegar a ser? [52].

Esta especial deducción sacada del prototipo de la planta en crecimiento, que hace del verdadero genio alguien que ha nacido para sonrojarse, no reconocido por sí mismo o por otro, hasta el pleno imprevisto florecer de sus fuerzas, mira hacia atrás a Edward Young y hacia adelante a Schiller, Fichte y otros teorizadores de la posterior escuela alemana [53].

Alexander Pope había dicho que las obras de Shakespeare, el poeta de la naturaleza son, comparadas con las obras más sujetas a reglas, como un edificio gótico es a los edificios modernos. En su ensayo sobre *La arquitectura alemana* (1772) el joven Goethe, bajo la influencia de las ideas de Herder, caracterizó la arquitectura gótica, en contraste con los edificios construidos según reglas, como el producto orgánico del crecimiento en la mente del genio. Un genio es alguien "de cuya alma emergen las partes que crecen juntas en un todo eterno", un todo como el que vemos representado en la catedral de Estrasburgo. "Pues hay en el hombre una naturaleza formativa", que crea con sus materiales "un todo característico". Tal arte, "que haya nacido del más crudo salvajismo o de una sensibilidad cultivada, siempre será un todo completo y viviente" [54].

Goethe se distingue entre los organologistas de la estética en que era él mismo un biólogo investigador tanto como un teórico del arte. Deliberadamente prosiguió ambas actividades como mutua-

52 *Vom Erkennen und Empfinden,* VIII, 223, 226.

53 En *The Nature of the Scholar* [La naturaleza del erudito] (1805), la Idea Divina cuya posesión es la marca del genio resulta ser muy parecida a una planta que se desarrolla por dentro en su modo de operar. Crece "gracias a su propia vida esencial" impeliendo a cada uno aun contra su propio deseo como si fuera un instrumento pasivo", no cesando nunca "en su espontánea actividad y autodesarrollo hasta que ha alcanzado... una forma viva y eficiente". Pero el genio sigue modesto porque esta capacidad "obra y gobierna con silencioso poder, largo tiempo antes de que llegue a adquirir conciencia de su propia naturaleza" (Fichte, *Popular Works,* trad. ing. William Smith, Londres, 1873, pp. 138, 163, 165).

54 *Von deutscher Baukunst* [Sobre la arquitectura alemana] en *Goethes sämtliche Werke,* XXXIII, 5, 9, 11. Acerca de la influencia de Herder sobre este documento, véase la *Autobiografía* de Goethe, trad. ing. John Oxenford (ed. Bohn, Londres, 1903), I, 441.

mente esclarecedoras, y cada nueva hipótesis o descubrimiento que hacía en biología reaparecía oportunamente en forma de nuevos principios organizativos o intuiciones en el campo de su crítica. "Así como he mirado a la naturaleza —escribió a Frau von Stein desde Italia— así miro ahora al arte, y estoy logrando ahora aquello por lo que tan largo tiempo me he empeñado, una concepción más perfecta de las cosas más altas que los hombres hayan hecho..." [55]. En el diario de su viaje a Italia, que hizo época, Goethe registra la aparición de su teoría de la metamorfosis de la planta —"en botánica he encontrado un *en kai pan* [uno y todo] que me ha dejado asombrado"— y prosigue diciendo que ha encontrado también un principio para explicar una obra de arte que es "realmente también un huevo de Colón" y una especie de llave maestra de la teoría crítica. La analogía entre un organismo natural y una obra de arte, tempranamente implícita en su examen de la arquitectura medieval, es ahora más explícitamente aplicada a los productos de la antigüedad clásica, aunque con un nuevo énfasis sobre la conformidad a la ley de los procesos naturales en ambas manifestaciones:

> Estas altas obras de arte, como las obras más altas de la naturaleza, fueron producidas por los hombres conforme a leyes verdaderas y naturales. Todo lo que es arbitario, caprichoso, encuentra su quicio: aquí está la necesidad, aquí está Dios [56].

Este entender la invención artística como un proceso de la naturaleza en el dominio de la mente llega a ser un tema cardinal en la teoría estética de Goethe de los años maduros. "Una obra de arte perfecta —escribió en 1797— es una obra de espíritu humano y en este sentido también una obra de la naturaleza". Un año más tarde señalaba que "la naturaleza está separada del arte por una monstruosa grieta, que ni siquiera el genio puede superar sin ayuda de fuera". Pero el puente sobre esa hendidura puede tenderse si el artista es capaz

> de penetrar en las profundidades del objeto como en las profundidades de su propio espíritu y de presentar en sus obras no algo que sea meramente fácil y superficialmente eficaz, sino rivalizando con la naturaleza, algo espiritualmente orgánico [*Geistig-Organisches*] y de dar a su obra un contenido y una forma tales que pueda parecer a la vez natural y por sobre la naturaleza.

Y exactamente como en sus especulaciones biológicas Goethe pone el acento sobre el desarrollo y sobre la metamorfosis de parte en parte y de especie en especie, también así en su crítica la preocupación persistente está en la génesis y el llegar a ser de una obra de arte. "Últimamente, en la práctica del arte, sólo podemos competir con la naturaleza cuando al menos en alguna medida hemos aprendido de ella el proceso que sigue en la formación de sus obras" [57].

El enfoque básicamente estático y taxonómico * de Manuel Kant en las cuestiones del arte y de las facultades que se hallan en juego en su hacer, parece estar en el extremo opuesto de las teorías orgánicas del devenir poético [*des werdenden Gedichts*], pero algunos elementos de su *Crítica del juicio* contribuyeron en forma importante al desarrollo de teorías tales por mano de otros. Bajo este único título, Kant investigó a la vez los problemas del genio productivo y de la naturaleza de las cosas vivientes, y en este último dominio particularmente, dio definición filosófica y elaboración a conceptos hasta entonces relativamente indesarrollados y vagos. A Goethe, que saludó el tratado con alborozo después de su aparición en 1790, le pareció que Kant, al juntar los problemas de la biología y de la poesía, confirmaba su propia visión de que ellos son fenómenos esencialmente paralelos. Kant entendía indicar, escribió en 1792, "que una obra de arte debe ser tratada como una de la naturaleza, una obra de la naturaleza como una obra de arte, y el valor de cada una debe derivarse de ella misma y ser considerada en ella misma" [58].

Kant desarrolló su entera concepción del genio productivo en

[55] Carta del 20 de diciembre de 1786, en *Werke* (Weimar, 1896), IV. Abtl., VIII, 100.

[56] *Italienische Reise* [Viaje por Italia], 6 de septiembre de 1787, *Sämtliche Werke*, XXVII, 107-8.

[57] *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* [Sobre la verdad y la verosimilitud de la obra de arte]. *Sämtliche Werke*, XXXIII, 80; *Einleitung in die Propyläen* [Introducción en los Propíleos], *ibid.*, 108, 110. Véase también las *Conversaciones con Eckermann*, 20 de junio de 1831.

* [Concerniente a un sistema de clasificación de los seres.]

[58] *Kampagne in Frankreich* [Campaña en Francia] en *Sämtliche Werke*, XXVIII, 122; cf. *Einwirkung der neueren Philosophie* (1820), XXXIX, 31. Véase también la carta a Zelter del 29 de enero de 1830, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* [Correspondencia entre Goethe y Zelter), ed. F. W. Riemer (Berlín, 1834), V, 380.

torno del problema que —según se ha visto— había desconcertado a los críticos anteriores: cómo el genio es capaz de dar forma a una obra de arte sin reglas o métodos conscientes, y sin embargo lograr un producto del que los críticos, más tarde, extraerán las reglas del arte. El filósofo, que había leído extensamente en la crítica inglesa tanto como en la alemana, encontró esta paradoja muy adecuada para congeniar con su táctica favorita de plantear dilemas de los cuales debía desenredarse. Las bellas artes, decía, deben ser necesariamente consideradas como artes del genio y el genio ha de definirse como "la aptitud mental innata [*ingenium*] por cuyo intermedio la naturaleza da reglas al arte".

> Él no puede indicar científicamente cómo logra obtener su producto, sino más bien da la regla en cuanto naturaleza. De aquí que, cuando un autor debe un producto a su genio, él mismo no sabe cómo las ideas de él entraron en su cabeza, ni está en su poder inventar otros semejantes a su gusto metódicamente, y comunicarlo a otros mediante preceptos tales que pudieran ponerlo en situación de producir productos similares" [59].

El problema, tal como Kant lo plantea, es que el genio a través de la operación de la 'naturaleza' produce obras ejemplares que parecen estar necesariamente acordes a un fin, aunque sin tener conciencia de esos fines o de los medios por los cuales llevarlos a efecto, y sin que esté en su poder ni querer ese proceso productivo ni describirlo. Kant demuestra luego que una especie de imagen en espejo de esa paradojal operación de la 'naturaleza' en la mente del genio se encuentra en esa otra 'naturaleza' fenoménica de los organismos vivientes. El mundo fenomenal en todos sus elementos es mecánico, completamente determinado, una cadena de causas y efectos percibidos de acuerdo con las formas invariables impuestas a los sentidos por el entendimiento humano. Pero para hacer inteligibles a nosotros mismos las existencias orgánicas en este mundo fenoménico, estamos constreñidos a mirarlas no como un sistema de causas eficientes, sino como 'finalidades naturales'; esto es, como si los organismos fueran cosas que se desarrollan hacia fines que son inherentes al organismo mismo, y por consiguiente no por medio de una combinación de partes para lograr un plan o designio previsto. Como caso representativo de tal finalidad natural, Kan analiza la constitución orgánica de un árbol, que él opone al funcionamiento puramente mecánico de un reloj. Cada árbol tiene su génesis en otro de la misma especie; a medida que crece, se encamina a engendrarse a sí mismo componiendo e incorporando su propia substancia; y en él, cada parte parece existir en interés de las otras partes y del todo, al mismo tiempo que el todo depende para su supervivencia, de la existencia de sus partes [60].

Como fruto de un siglo de empeños, pues, Kant formula su visión de un organismo natural como inmanente, pero inconscientemente teleológico, un 'ser autoorganizante' que, poseyendo a la vez su 'fuerza motriz' y su 'fuerza formativa' se desarrolla desde dentro hacia fuera, y en el que las relaciones entre las partes y el todo pueden ser re-enunciadas en términos de una interrelación de medios y finalidad. "Un producto de la naturaleza organizado es aquel en que cada parte es recíprocamente propósito [fin] y medio." Kant nos advierte, repetidamente, que este concepto de un organismo como finalidad natural es simplemente una filosofía del 'como si'; que es, según sus palabras, no un concepto 'constitutivo' sino meramente "regulativo para el juicio reflexivo, para guiar nuestra investigación sobre los objetos de esta clase mediante una distante analogía con nuestra propia causalidad conforme a fines" [61]. Pero para Goethe y para los otros organologistas estéticos resultó irresistible el deseo de hacer de tal teleología puramente interna un elemento constitutivo en la naturaleza viviente, y por consiguiente ir más allá de Kant e identificar por completo el proceso y el producto inconscientemente conformes a los fines de la 'naturaleza' en la mente del genio con el crecimiento inconscientemente conforme a los fines y las interadaptaciones de medios a fines en un organismo natural. Así Friedrich Schlegel caracterizaba de este modo el *Wilhelm Meister* de Goethe, en 1798:

> La tendencia inherente de esta obra plenamente organizada y organizante, operando para formar ella misma un todo, se expresa en las

[59] *Critique of Aesthetic Judgment*, ed. J. C. Meredith (Oxford, 1911), pp. 168-9. Kant añade que en todo arte, después que el material inicial ha sido proporcionado por la naturaleza, debe seguirse un proceso mecánico, sujeto a reglas, en el que el material dado es artísticamente elaborado (pp. 170-71).

[60] KANT, *Crítica del juicio*, trad. J. H. Bernard (Londres, 1892), pp. 260-61, 272-80.

[61] *Ibid.*, p. 280.

combinaciones mayores como en las menores. Ninguna pausa es fortuita e insignificante, y todo es al mismo tiempo medios y fin [62].

De los varios teorizadores postkantianos destacaré dos, Friedrich Schelling y Jean Paul Richter, que hicieron importantes adiciones a la psicología del proceso creador. El *Sistema de idealismo trascendental* (1800) de Schelling parte de la antítesis entre 'sujeto' y 'objeto', o entre lo que el autor llama alternativamente 'inteligencia' y 'naturaleza', 'lo consciente' y 'lo inconsciente', 'la libertad' que se muestra en el escogimiento humano de los fines y 'la necesidad' que se muestra en los procesos involuntarios de la naturaleza. Esta oposición dinámica pone en movimiento la dialéctica de Schelling, y de ella 'deduce', *seriatim,* toda la constitución del mundo natural y todos los poderes de la mente. Pero, dice Schelling, "el sistema de conocimiento puede ser mirado como completo sólo cuando vuelve a su principio". En otras palabras, él necesita un concepto que cierre el círculo dialéctico y resuelva la inicial oposición, combinando a la vez la inteligencia y la naturaleza, lo consciente y lo inconsciente, la libertad reflexiva y la necesidad ciega. Tal concepto lo descubre Schelling en la actividad del genio en la producción de una obra de arte; de aquí que se considera autorizado para hacer el reclamo triunfante de que el proceso creativo de la imaginación es "el *órgano* general de la filosofía y la piedra-clave de su arco" [63].

En este característico documento de la filosofía romántica en Alemania, la extraordinaria importancia atribuida a la invención estética puede ser considerada como la culminación de una tendencia general de la época a exaltar el arte por sobre todas las empresas humanas. Pero el concepto de genio se prestó a los requerimientos metafísicos de Schelling sólo en razón de que pudo dar por admitida toda la larga tradición crítica cuyas trazas hemos estado siguiendo: que el genio inventivo combina en sí mismo los elementos de ambos —arte y naturaleza— y también, a la vez el proceso de adaptar los medios a fines libremente escogidos, de acuerdo con reglas conocibles, y la confianza en la ciega espontaneidad fuera de su conocimiento y gobierno. La actividad productiva, para usar las

[62] *Über Goethes Meister* [Sobre el (Wilhelm) Meister de Goethe], en *Jugendschriften* [Escritos de juventud], ed. Minor, II, 170.
[63] *System des transzendentalen Idealismus* [Sistema del idealismo trascendental] en *Sämtliche Werke* (Obras completas), Stuttgart-Augsburg, 1858), III, 349.





frases de Schelling, incluye "lo que es generalmente llamado arte. . ., aquello que se practica con conciencia, deliberación y reflexión y puede ser enseñado y aprendido", y también aquello que no puede "ser logrado por la dedicación o de ningún otro modo, sino que debe ser heredado por un libre don de la naturaleza" [64]. Y al recurrir no sólo a esta teoría sino a los hechos subyacentes a ella —el testimonio de los artistas concernientes a la composición 'inspirada' y la aparición de una 'gracia' no anticipada en una obra de arte—, Schelling convierte lo que de otro modo sería una danza de abstracciones en una teoría al menos potencialmente utilizable de la mente creadora.

El testimonio de todos los artistas, dice Schelling, antiguamente explicado como una inspiración divina, muestra "que ellos son llevados involuntariamente a la producción de su obra", y que la terminación de la obra "resulta en un sentimiento de infinita armonía", que el artista "atribuye no a él mismo sino a una gracia involuntaria de su naturaleza".

> El artista es llevado a la producción involuntariamente, y hasta contra una resistencia interna (de aquí el decir de los antiguos: *"pati Deum"*, etc.; de aquí sobre todo la idea de la inspiración mediante el aliento de otro)... Sin importar en qué medida el artista tenga su propósito, con respecto a lo que es genuinamente objetivo en su producción, parece bajo la influencia de un poder que lo separa de todos los otros hombres y lo fuerza a expresar o representar cosas que él mismo no llega a sondar y cuya significación es infinita [65].

Schelling mismo presenta una explicación en parte metafísica, en parte psicológica de esos hechos. Lo que pone en marcha el proceso del poeta es la insistente demanda de cerrar la contradicción entre lo consciente y lo inconsciente que opera en "las raíces de todo su ser". El elemento natural e inconsciente [*bewusstlos*] en el acto de la creación es el representante interno del inconsciente desarrollo de las cosas en la naturaleza externa que, aunque parezcan productos del "más ciego mecanismo" "están adaptados a fines, sin ser explicables en términos de finalidad". El sentimiento bienaventurado de alivio a la conclusión del proceso señala la resolución de "esta última y suprema contradicción", por virtud de la cual la "infinita división de actividades opuestas" de donde la filosofía ha partido queda "com-

[64] *Ibid.*, p. 618.
[65] *Ibid.*, p. 617.

pletamente anulada". Y esta maravillosa facultad productora, única, gracias a la cual somos "capaces de pensar y reconciliar las contradicciones", final y dramáticamente la identifica Schelling como *die Einbildungskraft* [la imaginación]" [66].

Aunque no el primero en introducir 'lo inconsciente' en el proceso artístico, Schelling es, más que ningún otro, responsable de haber convertido ese término proteico en parte ineluctable de la psicología del arte. Su teoría, por ejemplo, movió a dos grandes contemporáneos a manifestarse sobre el punto. En su ensayo sobre *La poesía ingenua y sentimental* (1795) Schiller había ya asociado el genio 'ingenuo' o natural con los procesos de la naturaleza externa, y caracterizaba la poesía resultante (en términos familiares) como un misterio para el poeta mismo, "un azar feliz", en el que todo se hace "por medio de la naturaleza" antes que por reflexión, y por "una necesidad interna" de la cual "nada está tan remota como la voluntad arbitraria" [67]. Cuando en 1801 Schiller escribió a Goethe, para tomar posición sobre un aspecto de la teoría de Schelling, usó la terminología del propio Schelling:

> Temo que en sus ideas estos caballeros idealistas tomen muy poca noticia de la experiencia; en la experiencia el poeta empieza enteramente con lo inconsciente... y la poesía, me parece, consiste precisamente en ser capaz de expresar y comunicarse inconsciente, es decir, convertirlo en un objeto... Lo inconsciente unido a la conciencia constituye el artista poético.

Goethe respondió que él, por su parte, iría aún más lejos: "Creo que todo lo que el genio hace en cuanto genio acontece inconscientemente. El hombre genio puede también operar racionalmente, después de cuidadosa consideración, por convicción, pero todo esto ocurre sólo secundariamente" [68].

66 *Ibid.*, pp. 616-17, 349, 626; véase también pp. 612, 621-22. Para el análisis detallado de la naturaleza de los organismos vivientes por SCHELLING, véase su obra *Ideen zu einer Philosophie der Natur* [Ideas para una filosofía de la naturaleza] (1797) en *Sämtliche Werke*, I, 690 y ss. Schelling, por cierto, atribuye al universo como un todo las cualidades que Kant emplea para caracterizar sólo los objetos orgánicos que se encuentran en la naturaleza.

67 *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sobre poesía ingenua y sentimental] en *Werke*, ed. Arthur Kutscher (Berlín, Goldene Klassiker Bibliothek, s/fecha), VIII, 124, 167.

68 *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (4ª ed., Stuttgart, 1881), 27 de marzo de 1801, II, 278; 6 de abril de 1801, II, 280. Véase también la carta de Schiller del 26 de julio de 1800, *ibid.*, II, 243. Sobre la teoría posterior de Goethe del espíritu demoníaco que activa a un genio, véase sus *Conversaciones con Eckermann*, 8 de marzo de 1831 y 20 de junio de 1831.





En las jaculatorias órficas de Jean Paul sobre la naturaleza del genio, expresadas en su *Vorschule der Ästhetik* [Lecciones preliminares de estética] (1804) podemos oscuramente destacar algunos rasgos familiares. El genio es una armonía de todos los poderes del hombre, e incluye dos aspectos, uno de reflexión consciente [*Besonnenheit*] y el otro de lo inconsciente [*das Unbewusste*] "el elemento más vigoroso en el poeta". Este último es un poder innato, que en un hombre como Shakespeare, opera "con la ceguera y la seguridad de un instinto", impenetrable a la conciencia del artista mismo, y emparentado en su proceso con la divina sabiduría que hay "en la planta que dormita y en el instinto de los animales". Por necesaria que pueda ser la reflexión, tomada en sí misma es meramente mecánica e imitativa. Sólo la poesía aparentemente innata e involuntaria" provee del material interno que "hace la originalidad genial que el imitador busca meramente en la forma y la manera" [69].

Hay en el concepto del inconsciente de Richter, sin embargo, un otro y siniestro componente, que lo aparta del postulado de Schelling y también la da un importante lugar en el desarrollo de la psicología del arte del presente. Richter, trabajando sobre las primeras sugestiones del caos, la oscuridad y las misteriosas profundidades en la mente creadora, desarrolla el aspecto tenebroso del inconsciente, de modo que en sus escritos nos encontramos a medio camino entre Leibniz y el posterior heredero de la psicología profunda del romanticismo alemán Carl G. Jung. La doctrina de Leibniz del oscuro y caótico reino de las *petites perceptions* había sido nada más que una hipótesis racional para establecer la posibilidad de las ideas innatas que, en su independencia de la conciencia y del tiempo y el lugar fenoménicos, pueden simultáneamente corres-

69 *Vorschule der Ästhetik* [Iniciación a la estética] en *Jean Pauls sämtliche Werke* [Obras completas de Jean Paul] (Weimar, 1935), parte I, vol. XI, 45-6, 49, 52. Richter distingue también tajante y detalladamente entre "talento" y "genio" — un distingo que Coleridge combinó con la oposición entre lo mecánico y lo orgánico y asimiló a su cardinal antítesis entre fantasía e imaginación. Para una historia de la antítesis entre talento y genio, véase L. P. SMITH, *Four Romantic Words* [Cuatro palabras románticas], pp. 108-12, y JULIUS ERNST, *Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantik*]. El concepto del Genio de los adeptos del Sturm-und-Drang y los prerrománticos] (Zurich, 1916), pp. 22, 63, 81-2. Cf. SCHELLING, *System des transcendentalen Idealismus*, en *Sämtliche Werke*, III, 624.

ponder a lo que es pasado, o está pasando o por venir. El 'inconsciente colectivo' de Jung es de modo parecido común a todas las almas humanas e independiente del tiempo y el lugar, pero se ha convertido también en un abismo primordial de donde emergen los monstruos de nuestros sueños y nuestros terrores nocturnos, y también las visiones de nuestros hacedores de mitos, poetas y videntes. Su experiencia, dice Jung, "surge de profundidades sin tiempo; es ajena y fría, multifacética, demoníaca y grotesca. Una muestra espantosamente ridícula del eterno caos". Sus versiones pueden ser "del comienzo de las cosas antes de la edad del hombre, o de las generaciones no nacidas del futuro" [70]. Richter previslumbrando este desarrollo, habla del inconsciente como de un abismo "del cual podemos esperar fijar la existencia, no la profundidad", y como un instinto que eternamente "tiene un presentimiento de los objetos y los demanda, sin referencia al tiempo, en razón de que ellos moran más allá de los alcances del tiempo". Es, además, el común origen de los sueños, el sentido del terror y de la culpa, la demonología y el mito:

> No importa cómo llamemos a este ángel supramundano de la vida interior, este ángel de la muerte de lo mundano en el hombre, o como tomemos nota de sus indicaciones; es bastante si en sus disfraces no dejamos de reconocerlo. Unas veces se muestra a los hombres profundamente envuelto en culpa... como un ser ante cuya presencia (y no sus acciones) nos aterrorizamos; este sentimiento lo llamamos el miedo a los espíritus... Otras veces el espíritu se muestra como El Infinito, y el hombre reza.
> Él nos dio primero la religión — el miedo a la muerte, el Destino griego, la superstición y la profecía..., la creencia en el diablo..., el romanticismo, ese mundo del espíritu hecho cuerpo, tanto como la mitología griega, ese mundo del cuerpo espiritualizado.

Esta fuente de los sueños es también fuente de la poesía. El genio, en verdad, "es en más de un sentido un sonámbulo; en su claro sueño es capaz de más que despierto, y en la oscuridad asciende a cualquier altura de la realidad" [71].

[70] C. G. JUNG, *Modern Man in Search of a Soul* [El hombre moderno en busca de un alma] (Nueva York, 1934), pp. 180-81.

[71] *Vorschule der Ästhetik*, XI, 50-51, 47 n. Para un análisis más profundizado del vasto abismo del inconsciente, véase la obra inconclusa de RICHTER, *Selina*, en *Sämtliche Werke*, parte II, vol. IV, pp. 217 y ss. Richter fue la fuente más importante para el extenso examen de la psicología profunda del soñador hecho por De Quincey.





Los escritos de August Wilhelm Schlegel proporcionan un compendioso resumen de los conceptos alemanes de la invención orgánica y permiten también terminar este subcapítulo con una nota más calmosa. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, el viejo Schlegel era hombre avisado. En las conferencias que leyó en Berlín entre 1801 y 1804, recogió y ordenó las ideas aportadas por los pensadores, desde Leibniz, pasando por Kant, hasta Friedrich Schlegel y Schelling; dejó de lado algunas de las extravagancias sobreañadidas y buena parte de la retórica, y lo que es más importante, las encaminó a la consideración de cuestiones específicas en la historia y el análisis de las obras de arte. El verdadero filósofo lo ve todo "como un eterno devenir, un ininterrumpido proceso de creación". Ningún organismo puede ser entendido desde el solo punto de vista del materialismo, porque su naturaleza es tal "que el todo debe ser concebido antes que la parte", y sólo puede hacerse inteligible como "un producto que se produce a sí mismo" y que muestra en el proceso "una interminable acción recíproca, en la que cada efecto se convierte en una causa de su causa" [72]. Y una obra de arte exhibe las propiedades orgánicas de una obra de la naturaleza. Pues el arte, "creando autónomamente como la naturaleza, debe formar obras vivientes a la vez organizadas y organizantes, que son puestas primero en movimiento no por un mecanismo exterior, como un péndulo, sino por un poder inmanente como el sistema solar, y que, cuando se han completado, se vuelven sobre sí mismas [*in sich selbst zurückkehren*]". En este proceso productivo, Schlegel concuerda con Schelling, la naturaleza instintiva y el juicio consciente operan juntos, y el mirarlos como actividades separadas o sucesivas "destruye el organismo todo del arte". El verdadero genio

> es precisamente la más íntima unión de la actividad inconsciente y la autoconsciente en el espíritu humano, de instinto y finalidad, de libertad y necesidad [73].

Las conferencias berlinesas de Schlegel permanecieron manuscritas largo tiempo después de muerto, pero sus conferencias de Viena *Sobre el arte y la literatura dramáticos*, pronunciadas en 1808

[72] *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Prolegómenos a la literatura y bellas artes] en *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1884), XVII, 101, III; XVIII, 59.

[73] *Ibid.*, XVII, 102, 83.

y publicadas en 1809-11, lograron casi inmediata traducción a varias lenguas y sirvieron como principal vehículo para informar de primera mano a la Europa Occidental acerca de la nueva estética alemana. Hay menos pensamiento obviamente biológico en esas conferencias que en las primeras series; pero en ellas Schlegel aplica la anterior antítesis entre mecanismo y organismo a la distinción —que Coleridge encontró tan luminosa— entre la forma mecánica, lograda imponiendo reglas desde fuera, y la forma orgánica, lograda sólo mediante un proceso análogo al crecimiento natural.

> La forma es mecánica cuando aparece impuesta a cualquier material mediante una fuerza externa, meramente como una adición accidental, sin relación con su carácter... La forma orgánica, al contrario, es innata; ella se desarrolla desde dentro, y alcanza su determinación simultáneamente con su pleno desarrollo de la semilla... En las bellas artes, exactamente como en el dominio de la naturaleza —el artista supremo —todas las formas genuinas son orgánicas...

Coleridge congenió igualmente con la insistencia, en esas conferencias, sobre el elemento autoconsciente y calculador en el proceso inventivo de Shakespeare, sobre el cual Schlegel trabajó en preparación de su análisis de las obras de Shakespeare individualmente consideradas. La actividad de un genio tal, dice Schlegel, "es, a decir verdad, natural de él, y en cierto sentido inconsciente"; pero, insiste, las composiciones de Shakespeare muestran también saber, reflexión y deliberado manejo de medios para obtener efectos sobre el auditorio. "Para mí [Shakespeare] es un artista profundo, no un genio ciego y que corre salvajemente. Lo que se ha charlado sobre este tema, lo sostengo, es en general simple fábula, una ciega y extravagante ilusión" [74].

[74] *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [Prolegómenos sobre arte dramático y literatura] en *Sämtliche Werke* (Leipzig, 1846), VI, 157, 182. En su ensayo sobre *Romeo y Julieta* (1797) A. W. SCHLEGEL había demostrado por primera vez la concienzudez artística de Shakespeare. Como ejemplo de la tendencia opuesta, proveniente de las deducciones de la organicidad del genio, debemos señalar la objeción de Novalis de que los "Schlegel pasan por alto, cuando hablan de la conformidad a fin y consumado arte de las obras de Shakespeare, que el arte forma parte de la naturaleza y es similar a la naturaleza, autocontemplativo, autoimitativo y autoformativo... Shakespeare no era un calculador ni un erudito... Nada más carente de sentido puede decirse [de sus obras] como que son obras de arte en ese sentido limitado, mecánico de la palabra" (*Romantische Welt: Die Fragmente*, pp. 355-6).





## 4. La invención inconsciente en la crítica inglesa.

En sus *Conferencias sobre metafísica y lógica*, pronunciadas en 1836-56, sir William Hamilton, después de poner en el crédito de los filósofos alemanes el haber desarrollado el concepto del inconsciente, pretendía que él era el primer autor inglés que hubiera propuesto seriamente que "la mente ejercita energías y está sujeta a modificaciones de las que no es consciente" [75]. Hamilton se equivocaba, pues la noción de un elemento inconsciente en el proceso inventivo había empezado a ser casi un lugar común en la crítica literaria inglesa. Es verdad que ningún crítico inglés hizo ningún adelanto esencial sobre los alemanes; pero también estos autores habían explorado el tema tan a fondo que ni siquiera el monumental estudio de von Hartmann sobre *La filosofía de lo inconsciente* (1868) en la sección dedicada a los procesos inconscientes del genio artístico, semejantes al crecimiento, presentó idea alguna que no hubiera sido formulada en Alemania medio siglo antes.

Al llegar el fin del siglo XVIII en Inglaterra, hasta los poetas más sobrios empezaron a testimoniar la experiencia del verso involuntario y no premeditado. Walter Scott escribió:

> Nadie que no haya intentado el febril oficio de la poesía sabe cuánto depende del capricho y el antojo... en la sobria realidad, el escribir buenos versos parece depender de algo ajeno a la volición del autor. A veces pienso que mis dedos se ponen en marcha por sí mismos, independientemente de mi cabeza [76].

El axioma de Keats, de que la poesía debe "brotarle a uno tan naturalmente como las hojas al árbol", estaba fundado en su propio modo de composición que, como se lo describía él a Woodhouse, esperaba "el momento más feliz", cuando, en el pleno juego de todas sus facultades, podía escribir "casi como un inspirado". A menudo, después que Keats había escrito algún pensamiento o expresión, dice Woodhouse, "se estremecía de asombro y le parecía casi más la producción de otra persona que la suya propia... Le parecía

[75] Ed. H. L. Mansel y John Vitch (Edimburgo-Londres, 1859-60), I, 338 y ss. John STUART MILL, en su obra *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy* [Examen de la filosofía de Sir W. Hamilton] (6ª ed., Londres, 1889, pp. 341 ss.) negaba validez a las pruebas de Hamilton en favor de la cerebración inconsciente.

[76] *A Lady Louisa Stuart*, 31 de enero de 1817, VI, 380-81.

venirle por azar o por magia, que era como algo que le daban a él" [77]. Los manuscritos de Keats, recargadamente corregidos e intercalados, como los de Shelley y otros contemporáneos, demuestran que la visión poética de ningún modo obviaba la revisión; pero poetas más románticos insistían en que en su concepción el poema es una *donnée* involuntaria e imprevista. El *postscriptum* de Wordsworth a *The Waggoner* (*El carretero*) escrito en 1805, puede considerarse un suplemento versificado de su disquisición sobre el espontáneo desborde del sentimiento en el Prefacio de 1800. "Tímidos escrúpulos" largo tiempo le impidieron escribir este poema, pero "la naturaleza no ha de ser contrariada"; y declinando su responsabililad personal, Wodsworth postula un "espíritu tímido" como el único padre del verso.

> No es el yo, quien juega la partida
> sino un espíritu tímido en mi corazón,
> que viene y se va — que a veces salta
> de sus escondites, profundos de diez años *.

Y en el soneto *¡Un poeta!* ("Había puesto su corazón en la escuela"), Wordsworth exhortaba al poeta: "Que tu arte sea natura", e ilustraba el proceso con el libre crecimiento de un prado florido y un árbol del bosque.

Otros escritores del período ofrecieron trabajadas teorías en prosa para explicar el elemento 'naturaleza' en el acto de la composición. Shelley, como hemos visto, suplementaba el concepto de la inspiración como visión de las formas eternas con el de la inspiración como crecimiento de una obra de arte, al igual que "el niño en el vientre materno", fuera de los límites de la conciencia. En el ensayo *"¿Es el genio consciente de sus fuerzas?"*, escrito cinco años después de la *Defensa de la poesía*, Hazlitt usó de una figura similar para explicar los hechos tradicionales de la composición inspirada y de "la felicidad tanto como el cuidado".

> La definición del genio sobrentiende que actúa inconscientemente: y aquellos que han producido obras inmortales lo han hecho sin saber cómo o por qué... Correggio, Miguel Ángel, Rembrandt, hicieron lo

[77] Citado según el manuscrito de Woodhouse por AMY LOWELL, *John Keats* (Boston-Nueva York, 1925), I, 501-2.

* [*Nor is it I who play the part,*
*But a shy spirit in my heart,*
*That comes and goes — will sometimes leap*
*From hiding places ten years deep.*]





> que hicieron sin premeditación o esfuerzo — sus obras vinieron de sus mentes como un nacimiento natural; si les hubiérais preguntado por qué adoptaron éste o aquel estilo, habrían contestado 'porque no podían evitarlo'... Shakespeare mismo era un ejemplo de su propia regla, y parece haber debido casi todo a la suerte... La verdadera inspiración de la Musa... nos deja poco de qué jactarnos, pues el efecto apenas parece ser propio nuestro [78].

En el caso del Correggio, añade, bajo un "involuntario, silencioso impulso", "la obra creció bajo su mano como por sí sola". En alguna parte Hazlitt, explícitamente, toma como analogía para el proceso la planta que crece. El "instinto de la imaginación", el signo del genio, "opera inconscientemente, como la naturaleza, y recibe sus impresiones de una especie de inspiración". Más explícitamente:

> Milton nos ha dado una descripción del crecimiento de una planta:
> Así de la raíz
> Brota más liviano el verde tallo... *.
> Y pensamos que esta imagen podría ser transferida al lento y perfecto crecimiento de las obras de imaginación [79].

El reivindicador más extremo del automatismo poético fue, por cierto William Blake. De su *Milton* decía, en 1803:

> He escrito este poema, al dictado inmediato, doce y a veces veinte o treinta líneas a un tiempo, sin premeditación y hasta contra mi voluntad; el tiempo que tomó el escribirlo fue así inexistente, y un inmenso poema existente, que parece ser la labor de una larga vida, producido todo sin labor ni estudio [80].

Como sus contemporáneos alemanes, Blake movía guerra contra Bacon, Newton y Locke, y como alternativa al elementalismo y al mecanicismo de la "filosofía de los cinco sentidos", se volvía hacia la tradición cabalística, a Paracelso, Boehme, Swedenborg y otros escritores ocultistas. Como resultado, esbozó una visión del mundo que

[78] *The Plain Speaker* [El que habla llano] en *Complete Works*, XII, 118-19.

* [*—So from the root*
*Springs lighter the green stalk...*]

[79] *Lectures on the English Comic Writers* [Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses] (1819) en *Complete Works*, VI, 109; "La vida de Sir Joshua Reynolds de Farrington" (1820), *ibid.*, XVI, 209-10.

[80] A Thomas Butt, 25 de abril de 1803, *Poetry and Prose of William Blake* [Poesía y prosa de William Blake], pp. 866-7.

anda notablemente cercana a la de la filosofía romántica alemana: una visión basada en la fuerza generadora de los opuestos —"Sin contrarios no hay progresión"— y que terminaba en el concepto de un universo orgánicamente interrelacionado, en el que una parte implica el todo y podemos "ver el mundo en un grano de arena". Para explicar la compulsividad, facilidad e integridad de la composición poética, empero, Blake no los derivaba de esos conceptos, sino que retornaba a la más vieja teoría de los vates, en una forma que atestigua que él mismo estaba sujeto a experiencias visionarias próximas a la alucinación. "La inspiración y la visión eran entonces, y son ahora, y espero permanecerán para siempre mi elemento, mi Eterna Morada..." "Escribo, decía, cuando me lo mandan los espíritus, y en el momento en que he escrito veo las palabras volar en torno, en mi cuarto, en todas direcciones" [81].

Un crítico británico, Thomas Carlyle, hasta superó a sus predecesores alemanes en el alegato que hizo en pro de la absoluta soberanía de lo inconsciente en todas las actividades valiosas, que fuera en el dominio literario, político o moral. Tempranamente, ya en 1827, Carlyle, al pasar revista a la "nueva crítica" (éste era el término de Carlyle) de Kant, Herder, Schiller, Goethe, Richter y los Schlegel, observó con gran penetración que un elemento común en esos diversos sistemas era la insistencia en la poesía como un todo viviente y creciente, y que la primera cuestión de que esos críticos se ocupaban era el misterioso mecanismo mediante el cual "Shakespeare organizaba sus dramas" [82]. Cuatro años más tarde, Carlyle anunciaba lo esencial de su propia filosofía en el ensayo *Características,* que entretejió con hilos tomados de gran variedad de autores alemanes. En este ensayo encontramos el concepto de Schiller del genio ingenuo y armonioso y creador irreflexivo, asimilado a la visión de Fichte de que el genio es un vidente de la Divina Idea que permanece totalmente ignorante de sus propios poderes y procesos análogos al crecimiento. Siempre el signo de la realización

81 *Poetry and Prose,* p. 809; H. C. ROBINSON, *Diary, Reminiscences and Correspondence,* ed. Thomas Sadler (Boston, 1898) II, 35.

82 "Estado de la literatura alemana", *Works,* XXVI, 51-3. Podríamos mencionar aquí la distinción por otro germanista, THOMAS DE QUINCEY, entre un estilo "orgánico" y uno "mecánico", y su oposición del estilo de Burke, gobernado por "la necesidad misma del crecimiento", al del Dr. Johnson, que no da muestras ni de "proceso" ni de "evolución". ("Estilo", *Collected Writings,* X, 163-4, 269 ss.)





lograda es inconsciente, de modo que, en conjunto, "el genio es siempre un secreto para sí mismo" [83]. Carlyle emplea también el 'inconsciente', a la manera de Richter, para que haga las veces de área impenetrable en la mente que es la heredad en cada hombre del reino primordial del caos. Subyacente a la película superficial de la conciencia están "la hondura ilimitada y sin fondo"; las raíces de la vida "extendida hacia abajo temerosamente a las regiones de la Muerte y la Noche"; y sólo "en esas oscuras, misteriosas profundidades... si algo ha de ser creado, y no manufacturado, ha de hacerse el trabajo" [84].

Carlyle preserva bastantes restos fosilizados de viejos conceptos para permitir al estudioso avisado, partiendo de ese solo ensayo, reconstruir la historia total de la teoría de que las más grandes obras de arte son productos del crecimiento inconsciente. Éste es el proceso, nos dice Carlyle, que antaño se imputaba a la inspiración divina, y él mismo continúa interpretándolo como un misterio cuasi religioso. "La inconsciencia es el signo de la creación... Tan profunda, en esta existencia nuestra, es la significación del Misterio" [85]. Unido a este concepto está la antítesis igualmente antigua entre arte y naturaleza, para la cual Carlyle nos provee de una lista de opuestos paralelos o sinónimos: consciente *versus* inconsciente; voluntario y enderezado a fin *vs.* involuntario y espontáneo; manufactura *vs.* creación; muerte *vs.* vida; mecánico *vs.* dinámico [86]. Y en la elección por Carlyle de sus figuras de lenguaje, en forma persistente, discernimos hasta qué punto el paradigma del secreto y silencioso crecimiento de una planta ha guiado su concepción del desarrollo enteramente impremeditado e inconsciente de una obra de arte. Como Carlyle dice de Shakespeare —que sigue siendo, como lo era desde Milton, el caso cardinal del poeta por naturaleza:

> [Shakespeare] es lo que yo llamo un intelecto inconsciente... Novalis, bellamente, señala en él que los dramas suyos son productos de la naturaleza también... ¡El arte de Shakespeare no es de artífice; lo más noble de su valor en él no está allí por plan o designio previo... Las obras de un hombre tal, por mucho que sea lo que con el máximo esfuerzo consciente y pensamiento previo haya realizado, crecen al mismo tiempo inconscientemente desde las honduras desconocidas que

83 "Características" (1831), *Works,* XXVIII, 3, 5.
84 *Ibid.,* 3-5.
85 *Ibid.,* pp. 5, 16. Cf. p. 40.
86 Por ejemplo, *ibid.,* pp. 6-7, 10, 12.

hay en él; como el roble crece del seno de la tierra, como las montañas y las aguas toman su forma propia; con una simetría cimentada en las leyes propias de la naturaleza... ¡Cuánto en Shakespeare queda oculto... como raíces, como savia y fuerzas que trabajan subterráneamente! [87].

Como Coleridge antes que él, Carlyle usa el adjetivo 'mecánico' para denunciar no sólo la teoría neoclásica del arte sino también la imagen de Locke de la mente "como una forma, una visibilidad... como si fuera una substancia compósita, divisible y reunible" [88] así como la visión del mundo de la ciencia newtoniana y del materialismo francés. La profunda diferencia entre esos dos pensadores es la de que Carlyle, al sentar la 'naturaleza' como norma, la interpreta de modo de condenar todo 'arte', y sentar como lo ideal en todas las humanas empresas la confianza en lo inconsciente y lo instintivo.

Pues en todas las cosas vitales, los hombres distinguen lo artificial y lo natural..., lo artificial es lo consciente, lo mecánico; lo natural es lo inconsciente, lo dinámico. De tal modo, así como tenemos una poesía artificial, y damos precio sólo a la natural; así también tenemos una moralidad artificial, una sabiduría artificial, una sociedad artificial [89].

5. Coleridge y la estética del organismo.

Antes de que leyera filosofía alemana, Coleridge se había familiarizado con importantes antecesores de la organología alemana: Plotino, Giordano Bruno y Leibniz, tanto como con Boehme y otros escritores de la tradición ocultista. Hay pocas ideas-claves en la cosmología y la teoría del conocimiento de Coleridge que no hubieran sido anticipadas de alguna manera por Schelling, y no puede dudarse de que Coleridge basó en las formulaciones de A. W. Schlegel a la vez su antítesis central entre el arte mecánico y el orgánico y buena parte de su comentario práctico sobre Shakespeare y otros dramaturgos. A la luz del común telón de fondo, sin embargo, podemos entender el sentir de Coleridge de que en los pensadores alemanes él encontró lo que ya pensaba y estaba a punto de decir. Ciertamente en su crítica no se apropió de nada que

[87] *Heroes and Hero-Worship* (1835) en *Works*, v, 107-8.
[88] "Goethe", *Works*, XXVI, 215.
[89] "Características". *Works*, XXVIII, 13; véase también pp. 7, 41.





no hubiera asimilado a sus personales principios, poco reenunció que no mejorara; y logró mejor que ninguno de sus predecesores convertir el concepto orgánico de la imaginación en un método comprensivo y practicable para el análisis y la valoración específicamente literarios.

El pensamiento organicista en estética, tal como vino a Coleridge de Alemania, no estaba confinado en modo alguno al proceso de la invención artística. Penetraba todos los aspectos de la crítica, proveyendo a veces una nueva formulación y enfoque para las opiniones existentes, y otras, engendrando nuevas categorías para historiar, interpretar y valorar obras de arte. Antes que dejemos el tema valdrá la pena esbozar, en lineamientos generales, algunos de los más prominentes aspectos del punto de vista orgánico, fuera del dominio de la psicología literaria.

1) *Historia orgánica.* Al trasplantar la idea-semilla de la mente del poeta a la mente colectiva de una nación o una época, a los teorizadores les estaba permitido aplicar categorías orgánicas a la filogenia tanto como a la ontogenia del arte: un género artístico o una literatura nacional vista como un *Gesamtorganismus* [organismo de conjunto] eran concebidos creciendo en el tiempo como la obra singular crece en la imaginación del artista individual.

El ciclo vital de un organismo —nacimiento, madurez, decadencia, muerte— había sido, por cierto, uno de los más antiguos paradigmas sobre los que se modelaba la concepción de la historia. En una organología de alto vuelo, que explota las posibilidades detalladas de las cosas que viven y crecen, cualquier producto o institución humana es visto como germinando, sin ningún plan o designio deliberados, y como cumpliendo su destino mediante un impulso interno, alimentándose con los materiales de su tiempo y lugar en lo relativo a proliferar en su forma viviente y suprema. Todo el arte griego, escribió Friedrich Schlegel en 1795-6, constituye un solo crecimiento, cuya "semilla tiene su suelo en la naturaleza humana misma", y que posee una "fuerza colectiva" como dinámica y principio director. Y en su curso histórico, cada "avance se desarrolla del precedente como por propio acuerdo y contiene el germen completo del estadio siguiente" [90].

[90] *Über das Studium der griechischen Poesie* [Sobre el estudio de la poesía griega] en *Jugendschriften*, I, 145. Cf. *Gespräch über die Poesie* [Pláticas sobre la poesía] (1800), *ibid.*, II, 339.

Es apenas necesario decir cuán vigorosamente fomentó el hábito genético de la mente un modo de pensar cuyo patrón era una planta en crecimiento. Desde este punto de vista entender algo es conocer cómo ha llegado a ser lo que es. Mucho de lo que hasta entonces se había concebido como un ser es ahora visto como un devenir; el universo mismo es un proceso, y la creación de Dios es una creación que continúa. El cambio, en vez de ser un fluir heraclitano sin sentido, es concebido como una ordenada emergencia de formas internas, se sostiene y constituye la esencia misma de las cosas; y la antigua desconfianza hacia la mutabilidad queda anulada. "La verdad, decía Carlyle citando a Schiller, *immer wird, nie ist;* nunca es, siempre está *siendo*; y en el cambio "no hay nada terrible, nada sobrenatural; al contrario, está en la esencia misma de nuestra suerte y vida en este mundo" [91].

Un resultado importante de la teoría orgánica de la historia fue proveer de una razón justificativa a la teoría del pluralismo cultural. Desde el siglo XVII en adelante, "la doctrina de las circunstancias" aplicada a los monumentos de la literatura había resultado una vasta inquisición empírica sobre las condiciones temporales y locales, físicas o culturales, que habían influido sobre la épica de Homero, la Biblia hebrea, las tragedias de Sófocles o los dramas de Shakespeare. En el siglo XVIII, fue acentuándose crecientemente la visión de que los productos del genio, desde que están diferentemente condicionados, pueden diferir válidamente, sin aproximarse o retroceder necesariamente en relación con una norma única de excelencia. "Juzgar por consiguiente, a Shakespeare de acuerdo con las normas de Aristóteles —decía Pope en 1725—, es como juzgar por las leyes de un país a un hombre que actuaba bajo las leyes de otro" [92]. Medio siglo más tarde, el padre fundador de la organología histórica, J. G. Herder, reemplazando esa figura de lenguaje jurisprudencial por otra biológica, mostró cuán prestamente la relación de las diversas especies de plantas con las diversas condiciones de clima y suelo se traduce en una teoría omnicomprensiva de relativismo estético. Al considerar la posibilidad de aplicar a Shakespeare las reglas de Aristóteles, fundadas sobre el drama local de los Griegos, Herder escribe:

[91] "Características". *Works,* XXVIII, 38-9.
[92] Prefacio a las obras de Shakespeare, *Works,* III, 273.





> La primera y última cuestión es: "¿Cuál es la naturaleza del suelo? ¿Qué se adapta a él? ¿Qué se ha sembrado allí? ¿Qué es capaz de producir? ¡Y cielos!, ¡cuán lejos estamos aquí de la Grecia! Historia, tradición, costumbres, religión, espíritu de la época, del pueblo, del sentimiento, del lenguaje; ¡cuán lejos estamos de la Grecia!... La naturaleza, la fuerza y la perfección [de la creación de Shakespeare] reposan sobre este hecho, que ella difiere de la primera; que del suelo de su época, precisamente creció esta otra planta [93].

La oposición de las categorías vegetales a la teoría de los géneros literarios de forma y medida únicas está compendiada en el siguiente pasaje de los manuscritos de Coleridge. Los poetas del Renacimiento italiano e inglés son

> como hermosas y majestuosas plantas, cada una con su principio viviente propio, que toman para sí y organizan diversamente el alimento derivado del suelo peculiar en que [cada una] creció... En todos sus tintes y cualidades llevan testimonio de su lugar de nacimiento y los accidentes y condiciones de su crecimiento interno y su expansión exterior [94].

2) *La valoración orgánica.* Las categorías esenciales del organicismo fomentaron criterios característicos e importantes del valor estético. Aquéllos son opuestos a la inclinación predominante del gusto, en el clasicismo francés y el clasicismo inglés de los comienzos, por lo simple, lo claro, lo concordante y lo acabado. Los criterios orgánicos muestran su semejanza con las cualidades estéticas que en el curso del siglo XVIII se reunieron bajo la rúbrica de 'lo sublime', pero se formulan en términos distintos y con una razón justificativa novedosa. Por ejemplo, el crecimiento orgánico es un proceso que se inicia y se termina, por lo que alimenta el sentido de la promesa de lo inacabado y la gloria de lo imperfecto. De modo parecido, así como una planta asimila los más diversos materiales de la tierra y el aire, también así el poder sintético de la imaginación "se revela él mismo, según la famosa frase de Coleridge, en

[93] *Von deutscher Art und Kunst* [Sobre la artesanía y las Bellas Artes alemanas] en *Sämtliche Werke,* V, 217-18; el pleno desarrollo de las ideas de Herder se encuentra en *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* [Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad] (1784-91).
[94] *Coleridge's Shakespearean Criticism,* I, 242-3. Cf. A. W. SCHLEGEL, *Lectures on Dramatic Art and Literature,* p. 340. Véase también *Shakespearean Criticism,* I, 231 y MISCELLANEOUS *Criticism,* pp. 159-60. Sobre su teoría orgánica del Estado inglés, véase COLERIDGE, *Church and State,* en *Works,* ed. Shedd, VI, *Cf. Lay Sermons* p. 23, y *Table Talks,* pp. 163-4.

el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes". Y sólo en una unidad 'mecánica' están las partes nítidamente definidas; en la unidad orgánica lo que encontramos es una compleja interrelación de componentes vivientes, indeterminados e infinitamente cambiantes.

Considérese también, en esta aplicación, la versión organicista de la 'gran cadena del ser', que él adaptó a su teoría biológica, de las especulaciones de Schelling y Henrik Steffens. En *La teoría de la vida,* Coleridge define la vida como "el poder que se manifiesta desde dentro como un principio de unidad en los muchos" o de "unidad en la multiplicidad" *; este poder "une un todo dado en un conjunto que es presupuesto por las partes". (El mismo principio, en sus escritos estéticos, sirve a Coleridge para definir "lo bello, aquello en el que los muchos, todavía vistos como muchos, se convierten en uno", o en otras palabras "la 'multeidad' en la unidad")[95]. De esta definición de la vida, Coleridge deriva los criterios acerca del rango de cada individuo o especie en la naturaleza. "La unidad será más intensa en la proporción en que constituya cada cosa particular en un todo en sí misma; y aún más, en proporción al número e interdependencia de las partes que ella une como un todo". El índice del rango de un organismo en la escala de la naturaleza, por consiguiente, es el producto de dos factores, que él llama 'extensión' e 'intensidad' — en otras palabras, inclusividad y organización, el número y diversidad de las partes componentes y la tensión de su integración en el todo. Los más bajos en la escala son los metales, que como "elementos o cuerpos simples" constituyen "la forma de unidad con el mínimo grado de tendencia a la individuación". En la cima está el hombre, "el gran fin único de la Naturaleza", su "producción suprema de la más alta y comprensiva individualidad"[96].

Es obvio que esta escala de la naturaleza puede ser generalizada en un patrón de valor comprensivo, ético y estético. En el dominio de la conducta, este patrón se manifiesta en el ideal faustiano de la

* Para oponer a 'unidad' (*unity*) Coleridge crea el neologismo (*multëity*) que podría adaptarse en términos como 'multeidad' o 'multicidad'.]

95 *Theory of Life,* p. 42; "Sobre los principios de la crítica genial", *Biographia Literaria,* II, 232. La definición de la belleza como una multiplicidad en la unidad es una vieja idea que prestamente condujo por sí misma a las premisas biológicas de Coleridge.

96 *Theory of Life,* pp. 44, 47-50.





insaciabilidad, y la incesante búsqueda por incluir y asimilar a la vez a la integridad de uno mismo la máxima plenitud de la más diversa experiencia. Para una obra de arte, la vara con que se mide la grandeza llega a ser, conjuntamente, la riqueza —la cantidad y diversidad— de los materiales componentes, y el grado en que ellos están entrelazados en la interdependencia característica de un todo orgánico. Aunque toda belleza es 'multeidad': una obra de arte, como Coleridge dice, será "rica en proporción a la variedad de partes que ella mantiene en unidad"[97].

Sobre esos fundamentos, Coleridge, como los críticos alemanes con los cuales tiene estrecha afinidad, elevaba la abigarrada 'multeidad' en la unidad del arte moderno o romántico por sobre lo que consideraba una unidad más simple, de materiales más uniformes, en las producciones de griegos y romanos. La clave de la diferencia entre el drama ateniense y el shakespeariano es "que la esencia misma del primero consiste en la firme separación de lo diverso en clase; el otro deleita [en su variedad]"[98]. Acorde con ello, Coleridge hace la apoteosis de Shakespeare por las mismas cualidades que aún algunos de sus fervientes admiradores neoclásicos habían atribuido a la barbarie de su época y su auditorio. Desde el punto de vista de la teoría orgánica, la medida de la grandeza de Shakespeare es precisamente la diversidad y aparente disonancia de los materiales de sus piezas: la reconciliación en unidad de la tragedia y la farsa, la risa y las lágrimas, lo trivial y lo sublime, los reyes y los bufones, el estilo elevado y el bajo, el *pathos* y el equívoco; y la delineación en alta tragedia, del hombre como a la vez la gloria y la burla y el enigma del mundo. Shakespeare, sostiene Coleridge, adhiere "a la gran ley de la naturaleza de que los opuestos tienden a atraerse y atemperarse el uno al otro", y produce un todo "por el equilibrio, contra-acción, intermodificación y final armonía de lo diferente". Y por contraposición a los modelos clásicos perfectamente acabados, encontramos para admirar en él la infinita promesa de lo nunca terminado:

> Sobre la misma escala podemos comparar a Sófocles con Shakespeare: en el uno hay algo acabado, satisfaciente, una excelencia sobre la cual la mente puede reposar; en el otro una combinada multitud

97 "Sobre poesía o arte", *Biographia,* II, 255. También *Table Talk* (27 de diciembre de 1831), p. 165; *Inquiring Spirit,* ed. Coburn, p. 158.

98 *Shakespearean Criticism,* I, 197-8; Cf. *Miscellaneous Criticism,* p. 7.

> de materiales, grandes y pequeños, magníficos y mezquinos, mezclados, si así podemos decirlo, con una perfección que no satisface o no alcanza, pero aún así tan promisoria de nuestra progresión que no la cambiaríamos por ese reposo de la mente que mora en las formas de la simetría en adquiescente admiración de la gracia [99].

Las analogías orgánicas, junto con las categorías orgánicas de valor, han estado haciendo una notable reaparición en la moderna crítica. Recientemente, por ejemplo, Cleanth Brooks anunciaba:

> Uno de los descubrimientos críticos de nuestro tiempo —quizás no un descubrimiento sino una recuperación— es que las partes de un poema tienen una relación orgánica con cada una de las otras... Las partes de un poema están relacionadas como las partes de una planta en crecimiento.

Sobre este descubrimiento funda el presente renacer de la práctica crítica, y a él atribuye "la mejor esperanza que tenemos de hacer revivir el estudio de la poesía y de las humanidades en general" [100]. Los criterios de primer orden del propio Brooks para la poesía —ingenio, ironía, paradoja y el requerimiento, en cualquier gran poema, de que una actitud vaya condicionada por su opuesta, como el mismo Brooks puntualiza [101]— pueden considerarse como implícitos en la norma de Coleridge de la reconciliación de los elementos heterogéneos. Esos criterios, sin embargo, han sido cortados y sueltos de sus raíces en los principios metafísicos de Coleridge y de su contexto en una teoría orgánica del arte altamente desarrollada, y también un poco angostados, algo como a la manera del concepto de ironía romántica propuesto por los alemanes contemporáneos de Coleridge, Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck.

3) *La ley orgánica.* Coleridge seguía a Schelling al sostener que la mente del artista, que repite las operaciones de la naturaleza externa, en la que encontramos "una co-instantaneidad del plan y la ejecución", contiene en sí misma una inconsciente conformidad

[99] *Shakespearean Criticism,* I, 225; II, 162-3; *Miscellaneous Criticism,* p. 90. Sobre otras bases teóricas para preferencias estéticas similares en esta época, véase A. O. LOVEJOY, *The Great Chain of Being* (Cambridge, 1936), cap. X.

[100] "Ironía y poesía irónica", *College English,* IX (1948), pp. 231-2, 237. Véase también su artículo "El poema como organismo", *English Institute Annual,* 1940, pp. 20-41.

[101] Véase *The Well-Wrought Urn* [La urna bien labrada] (Nueva York, 1947), p. 17.





de fin similar. "De aquí que haya en el genio mismo una actividad inconsciente; algo más aún, eso es el genio en el hombre de genio" [102]. Coleridge, por consiguiente, como los teorizadores alemanes, sostiene que la invención literaria lleva consigo el proceso natural, no planeado e inconsciente por el cual las cosas crecen. Pero Coleridge es también cauto, y evita la tendencia anárquica evidente en algunos de los primeros rebeldes contra las reglas externas, explotando simultáneamente otra posibilidad en la planta que crece —el aspecto de las leyes biológicas.

En Inglaterra, recordemos, la máxima aproximación a equiparar la invención literaria con el crecimiento natural, se había dado en Edward Young, que para todos los fines prácticos había eliminado el aspecto del arte y del proceder ordenado en el concepto del genio original. Con Young, en este último aspecto, puede asociarse los primitivistas estéticos extremos de mediados del siglo XVIII y posteriores que cayeron en la trampa de suponer que no hay más que una sola y universal *poesis* o 'arte' de poesía, y que este arte se identifica con las formas implícitas en los escritos clásicos. Para estos críticos (como para sus oponentes, los muy pocos críticos ingleses que eran adherentes doctrinarios a las reglas) la sola alternativa a esta única clase de arte era la ausencia de arte, y la sola alternativa a las reglas neoclásicas era la irregularidad, la falta de toda ley y el azar. Porque Shakespeare, por ejemplo, producía placer con independencia de los modelos clásicos y de las reglas neoclásicas, la única opción era atribuir su éxito a su falta de arte en su condición de niño de pecho amamantado por la naturaleza, que gorjea sus nativas, agrestes notas del bosque. "La poesía no conoce reglas", escribió Robert Heron. "¿No es el genio [de la naturaleza] su superior, su rey, su dios?" La fama duradera se gana sólo por un alma "libre como el viento de las montañas" [103].

La lógica inherente a la visión orgánica de la composición podría demostrar que esta opción entre las reglas y la carencia de leyes es un falso dilema. Una planta crece independientemente de controles

[102] "Sobre poesía o arte", *Biographia,* II, 257-8. Acerca del interés de Coleridge, de toda su vida, por la psicología de los sueños, el magnetismo animal y otros fenómenos mentales cuyas causas están en un dominio, como él decía, "abajo de la conciencia" (*below consciousness*), véase *Coleridge's Philosophical Lectures,* Introducción, pp. 44-7.

[103] ROBERT HERON [JOHN PINKERTON], *Letters of Literature* [Cartas sobre la literatura] (Londres, 1785), pp. 207-8, 212.

impuestos, pero en estricta obediencia a las leyes naturales. Mediante un razonamiento paralelo, en la imaginación del genio la alternativa a las reglas externas no es la carencia de ley sino la inherente conformidad a la ley del desarrollo orgánico. Tal inferencia, a menudo sugerida en la organología alemana, jugó un papel vital en la evolución del pensamiento crítico de Goethe. Pues el propio Goethe había pasado por el estadio de la dicha antinomia del *Genieperiode*, que fue el equivalente alemán del movimiento del primitivismo cultural en el pensamiento británico; y la transición de Goethe a su posterior 'clasicismo' se señaló sobre todo por su creciente acentuación del reino de la ley en el arte y en la vida — aunque para él esta ley era una ley para el hombre construida sobre la analogía de la ley para las cosas [104]. Como Goethe dijo durante su crucial viaje por Italia, las altas obras del arte clásico fueron producidas "como las altas obras de la naturaleza, conforme a leyes verdaderas y naturales". Y más tarde declaraba que los artistas "finalmente se hacen las reglas sacándolas de sí mismos, según las leyes del arte que subyacen en la naturaleza del genio creador tan de verdad como la grande y universal naturaleza mantiene eternamente sus leyes orgánicas" [105].

Cuando volvemos a Coleridge, encontramos que persistentemente opone a las reglas neoclásicas el concepto del callado reino de la ley en la naturaleza externa. En el crecimiento de los árboles "hay una ley que todas las partes obedecen" de conformidad con el "principio esencial". Así, Shakespeare obró en el espíritu de la naturaleza, que "obra desde dentro por desarrollo y asimilación según ley"; y "las reglas de la imaginación", recordemos, son para Coleridge "las fuerzas mismas de crecimiento y producción" [106]. Pero el recurrir de las reglas a las leyes del crecimiento orgánico lo enfrentaba a Coleridge con otro muy serio problema. La naturaleza de la dificultad está claramente señalada en el ensayo, penetrante aunque de visión corta, de Walter Pater sobre Coleridge como crítico y poeta. Coleridge,

104 Véase, por ejemplo, el libro XIX de *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad] en el que GOETHE caracteriza la concepción del genio del *Sturm und Drang* que se "declara a sí mismo por arriba de toda restricción". Ahora, sin embargo Goethe ve "que el genio es aquella potencia del hombre que con sus actos y proezas da leyes y reglas".

105 *Italienische Reige* (1787) *Sämtliche Werke*, XXVII, 108; *Diderots Versuch über die Malerei* [El ensayo de Diderot sobre la pintura] (1798-9), *ibid.*, XXXIII, 212-13.

106 *Shakespearean Criticism*, II, 170; *Miscellaneous Criticisms*, p. 43; *Biographia*, II, 65.





observaba Pater, llegaba casi a identificar el arte con un organismo natural; después de citar varios pasajes relevantes de la crítica de Coleridge, Pater le oponía esta objeción:

> Lo que hace su visión unilateral es que para él el artista ha llegado a ser casi un agente mecánico: en vez de la más luminosa autoposesiva fase de la conciencia, al acto asociativo en el arte de la poesía se nos lo muestra como un ciego proceso de asimilación [107].

Es decir: las leyes del mundo inanimado son leyes dadas y fijas y operan sin conciencia de sí o la posibilidad de escoger; de modo que al descartar las reglas externas, Coleridge parece en peligro de caer en un total automatismo artístico.

De este peligro, Coleridge mismo tenía clara conciencia. La actividad inconsciente puede ser en verdad "el genio en el hombre de genio", pero también él insistía:

> ¿Qué hemos, pues, de decir? También esto: Shakespeare —no hijo de la naturaleza nada más; no autómata de genio; no pasivo vehículo de la inspiración poseído por el espíritu y sin poseerlo él— estudiaba primero pacientemente, meditaba profundamente, entendía minuciosamente, hasta que el conocimiento, vuelto habitual e intuitivo... a la larga dio nacimiento a ese estupendo poderío...

La constante y más enfática reiteración de Coleridge es, en verdad, la de que la poesía pone "el alma toda en actividad"; que la imaginación primero puesta en acción por la voluntad y el entendimiento y mantenida bajo incesante, aunque amable e inadvertido gobierno"; y de que "grande como fue el genio de Shakespeare, su juicio era cuando menos igual" [108]. Cuando Clarence D. Thorpe defendía la tesis de que ningún crítico "nunca tuvo más que decir en favor del valor del intelecto y la razón que Coleridge [109] apuntaba a un aspecto de la teoría de Coleridge que Pater, como Irving Babbitt y otros después de él, han pasado totalmente por alto.

El problema central de Coleridge, por consiguiente, era utilizar la analogía con el crecimiento orgánico para dar cuenta de lo espon-

107 "Coleridge", *Appreciations* [Apreciaciones] (Nueva York, 1905), pp. 79-80.

108 *Biographia*, II, 19-20, 12; *Shakespearean Criticism*, II, 263 (el subrayado es mío).

109 "Coleridge como esteticista y crítico", *Journal of the History of Ideas*, V (1944), p. 408.

táneo, lo inspirado y lo que se autodesarrolla en la psicología de la invención, pero sin entregarse a tal punto a la figura o imagen por él elegida como para tener por ínfima la sobrevivencia de las cualidades antitéticas de previsión y elección. El intento de Coleridge de reconciliar esas antítesis tomó diversas formas. El juicio de Shakespeare, dice en alguna ocasión, "fue el parto y la progenie viva de su genio al igual que la simetría de un cuerpo resulta de la salud y vigor de la vida como poder organizante". En su mejor y más sostenido pasaje sobre el tema, Coleridge contrasta "la fuerza viviente" de Shakespeare y "la libre y rival originalidad" con el "mecanismo sin vida" de los imitadores serviles de las antiguas formas, de modo que hace que el desarrollo orgánico conforme a ley incorpore a la vez el arte y las reglas:

> No imaginéis que estoy por oponer el genio a las reglas... El espíritu de la poesía, como todas las fuerzas vivientes, debe necesariamente circunscribirse a sí mismo por reglas, aunque sólo fuera para unir la fuerza con la belleza. Debe tomar cuerpo para revelarse él mismo; pero un cuerpo viviente es necesariamente un cuerpo organizado...
> Ninguna obra de verdadero genio arriesga carecer de forma apropiada; ni, en verdad, hay peligro alguno de que ello ocurra. ¡Así como no debe, tampoco puede carecer de ley! Pues es esto igualmente lo que constituye el genio: el poder de actuar creadoramente bajo leyes por él mismo originadas... La naturaleza, primer artista genial, inagotable en sus diveros poderes es igualmente inagotable en sus formas... Y tal es igualmente la excelencia propia de su poeta elegido, de nuestro Shakespeare, él mismo una naturaleza humanizada, un genial entendimiento dirigiendo autoconscientemente una fuerza y una sabiduría implícita más profunda que la conciencia de sí[110].

"Dirigiendo autoconscientemente una fuerza y una sabiduría implícita más profunda que la conciencia de sí". De este modo Coleridge, como A. W. Schlegel, aplicaba la teoría basada en el organismo a la solución de problemas en los que, como vimos, la teoría tuvo su origen: Cómo un genio, componiendo independientemente de los ejemplos y reglas establecidos, puede producir obras que son a la vez que regulares, ejemplares y fuente de reglas; cómo, aunque escribiendo con aparente libertad, inspiración y feliz espontaneidad, sigue no obstante un proceso que resulta ser estrictamente enderezado a un

[110] *Coleridge on Logic and Learning*, p. 110; *Shakespearean Criticism*, I, 223-4. Sobre este tópico, véase también CHARLES LAMB, "La salud del verdadero genio" (1826).





fin, en una palabra, como el elemento "naturaleza" en el genio natural puede ser reconciliado con su indubitado logro de un 'arte' más complejo y elaborado. La solución es que el genio, por libre que esté de preceptos previos nunca está libre de ley; el conocimiento, la diligencia y el juicio reflexivo, como preliminar y acompañamiento de la creación, son condiciones necesarias, pero no suficientes, para los logros estéticos más altos; eventualmente, la obra de la imaginación debe partir espontáneamente a una vida independiente y por su propia energía desarrollar su forma final en la misma forma que un árbol crece. Actuando de tal modo, bajo "leyes originadas por él mismo", logrando obras cada una de las cuales es única, el genio da las leyes por las cuales sus propios productos han de ser juzgados; pero esas leyes son leyes universales a las que él mismo debe necesariamente obedecer, porque su creación avanza acorde con el orden del universo viviente. Típicamente, en este modo de crítica romántica, la creencia en la completa autonomía y la originalidad única de la obra de arte individual fueron de la mano con la confianza en principios universales de valor. No hay, por cierto, inconsecuencia lógica en esta posición. Una obra de arte puede, en teoría, aspirar a ser gozada por cualquiera, y sin embargo diferir radicalmente de toda otra obra de arte existente.

CAPÍTULO IX

# LA LITERATURA COMO REVELACIÓN DE LA PERSONALIDAD

> Shakespeare es por sobre todos los escritores, al menos por sobre todos los escritores modernos, el poeta de la naturaleza; el poeta que pone ante sus lectores un fiel espejo de las costumbres y de la vida.
>
> SAMUEL JOHNSON.

> Las obras [de Shakespeare] son otras tantas ventanas por las cuales vislumbramos el mundo que había dentro de él.
>
> CARLYLE.

> Conocer una obra es conocer el alma del hombre que la creó, y que la creó con miras a que su alma fuera conocida.
>
> J. MIDDLETON MURRY.

La gran cuestión con que "habitualmente nos encontramos en los mejores de nuestros críticos de hoy" —escribía Carlyle en 1827— "es una cuestión de índole principalmente psicológica a la que ha de responderse descubriendo y delineando la peculiar naturaleza del poeta, partiendo de su poesía"[1]. No podría darse más llamativa antítesis con la práctica de los críticos (con la parcial excepción de Longino) desde la aurora de la especulación sobre el arte hasta transcurrida la mayor parte del siglo XVIII. Mientras el poeta fue mirado primordialmente como un agente que sostiene un espejo frente a la naturaleza o como el hacedor de una obra de arte ajustada a patrones universales de excelencia, había lugar muy limitado

[1] "El estado de la literatura alemana, *Works,* I, 51.



en la teoría para la intrusión de rasgos personales en su producto. Acorde con ello, la crítica práctica se ocupaba principalmente del poema mismo, su relación con el mundo que reflejaba, y su relación con las reglas del quehacer literario y con la sensibilidad del auditorio, sobre la cual esas reglas se fundaban. El escribir vidas de poetas y artistas se practicaba como una rama de la biografía general, con la que se entendía rememorar los hombres de nota en todos los campos del esfuerzo. Pero una vez que hubo surgido la teoría de que la poesía es primariamente la expresión del sentir y un estado de la mente —y hasta, en su forma extrema, que la poesía es una gratificación ficticia del deseo— el natural corolario era acercarse al poema como una revelación de lo que Carlyle llamaba "las especialidades individuales" del autor mismo. Schleiermacher escribió en 1800, en el idioma del idealismo contemporáneo:

> Si la introspección del espíritu en sí mismo es la divina fuente de todo el arte plástico y la poesía, y si el espíritu encuentra dentro de su propio ser todo lo que él puede representar en sus inmortales obras ¿el espíritu no ha de mirarse de nuevo a sí mismo en todas sus producciones y composiciones que no pueden representar otro cosa?[2].

Para bien o para mal, el difundido uso de la literatura como un índice —como el índice más confiable— de la personalidad, fue un producto de la orientación estética característica de comienzos del siglo XIX.

Antes de emprender una explicación de esta innovación extraña, que barrió todo lo que tenía ante sí en la crítica aplicada por más de un siglo, resultará útil hacer unos pocos distingos generales. Tendremos que ocuparnos de tres clases ostensibles de actividad crítica, y aunque cada una de ellas reposa sobre el mismo supuesto de que el arte y la personalidad son variables correlativas, la diferencia entre ellas es importante. Una mira al autor para la explicación de la obra; otra 'lee' al autor fuera de su obra; y la tercera lee una obra para encontrar a su autor en ella. La del primer tipo es, primariamente, una investigación de causas literarias; *tel arbre, tel fruit,* como decía Sainte Beuve, su afamado exponente; el designio es aislar y explicar la especial calidad de una obra por referencia a la especial calidad del carácter, la vida, la ascendencia y el medio de su autor. El segundo tipo es biográfico en su finalidad: se pro-

[2] *Monologen,* ed. F. M. Schiele, p. 22.

pone reconstruirnos al autor tal como vivió, y utiliza la producción literaria como un registro cómodo a partir del cual puede inferirse algo sobre su vida y carácter. La tercera, al contrario, pretende ser específicamente estética y valorativa en su propósito: mira las cualidades estéticas como una proyección de las cualidades personales y, en su forma extrema mira al poema como una transparencia que se abre directamente sobre el alma de su autor. "Donde vale la pena —decía Herder ya en 1778—, este 'leer viviente', esta adivinación en el alma del autor, es el solo modo de leer y el más profundo medio de autodesarrollo" [3]. O, en la más reciente y más moderada enunciación del mismo ideal, de F. L. Lucas:

> He encontrado por espontánea experiencia, más y más, que hasta el placer estético de un poema depende para mí de la hermosura de la personalidad vislumbrada entre sus líneas; del espíritu del cual el cuerpo del libro es inevitablemente el eco y el molde [4].

En el discurrir crítico de tales lectores, por consiguiente, las cualidades primarias de un buen poema son, literalmente, atributos de la mente y el temperamento de quien lo compuso: sinceridad, integridad, seriedad y elevación, sagacidad, benignidad, y así sucesivamente, a través de todos los recursos caracterológicos del lenguaje.

Además, podemos distinguir, provechosamente, en qué nivel el crítico sigue la conexión entre el arte y temperamento, según su propósito sea explicativo, biográfico o valorativo. Primeramente, una producción literaria puede ser tomada como reflejando las fuerzas, facultades y habilidad de su productor

> Inmortales flores de poesía
> en las que, como en un espejo, percibimos
> las más altas proezas del ingenio humano *,

como dijo Christopher Marlowe, largo tiempo ha, expresando esta cuasi-tautología. En el nivel siguiente, se sostiene que hay una particularidad en el estilo o el molde general del lenguaje que sirve

[3] *Vom Erkennen und Empfinden* (1778), *Sämtliche Werke*, VIII, 208.
[4] *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Nueva York, 1936), p. 176.
* [*Inmortal flowers of poesy,*
*Wherein, as in a mirror, we preceive*
*The highest reaches of a human wit.*]





como indicio de una particularidad del molde mental del autor. Pero en el tercer nivel, el estilo, la estructura y el tema de la literatura, se dice, incorporan los elementos dinámicos más persistentes de una mente individual: las disposiciones básicas, intereses, deseos, preferencias y aversiones que dan continuidad y coherencia a la personalidad. En el enunciado impetuoso de un crítico de nuestro tiempo, Edmund Wilson:

> Los elementos reales, por cierto, de cualquier obra de ficción, son los elementos de la personalidad del autor: su imaginación da cuerpo, en las imágenes de los personajes, las situaciones y las escenas, a los conflictos fundamentales de su naturaleza o al ciclo de fases por las que él habitualmente pasa. Sus personajes son personificaciones de los diversos impulsos y emociones del autor: y las relaciones entre ellos en sus historias son realmente relaciones entre éstos [5].

La correlación del estilo y ciertos atributos limitados de una obra con las fuerzas y la estructura general de la mente del autor, a la vez, aparecieron ocasionalmente en la retórica y la poética clásica; era un elemento prominente en la teoría de Longino y llegó a ser tema asaz frecuente en los comentarios de la crítica de los siglos XVII y XVIII. El carácter distintivo en la crítica aplicada de muchos críticos románticos, ingleses y alemanes, es la gran medida en que este enfoque general de la literatura desplazó a los otros, y sobre todo el desarrollo y la explotación de la interpretación en el tercero de dichos niveles. Algunos de esos críticos hasta llegaron a distinguir entre los atributos personales que un autor proyecta directamente en su obra y aquellos que disfraza y distorsiona con miras a ocultar ciertos hechos a sus lectores o a sí mismo. Como resultado de ello encontramos la división de una obra literaria en una referencia de superficie a personajes, cosas y acontecimientos, y un simbolismo más importante, encubierto, expresivo de los elementos que están en la naturaleza de su autor. En posesión de la clave apropiada, el romántico extremista tenía confianza en que podría descifrar el jeroglífico, penetrar en la realidad que está detrás de la apariencia y llegar así a conocer a un autor más íntimamente que sus propios amigos y su familia; más íntimamente, incluso que

[5] *Axel's Castle* [El castillo de Axel] (ed. Charles Scribner Sons, Nueva York, 1936), p. 176.

lo que el propio autor, falto de esa clave, podría conocerse a sí mismo.

1. El estilo y el hombre.

La teoría del arte siempre ha dado albergue a doctrinas que implican cierta correspondencia limitada entre la naturaleza del artista y la de su producción. Un ejemplo familiar, la proposición de que la excelencia artística puede ser sólo la consecuencia de la excelencia moral, fue introducida por Platón, pero mejor conocida para los críticos del Renacimiento en la versión más simple del geógrafo Estrabón: "Es imposible que alguien llegue a ser buen poeta sin antes haber llegado a ser un hombre bueno" [6]. La doctrina fue fácilmente correlacionada con la visión de que el arte es un vehículo de instrucción moral; como Ben Jonson decía, quienes quieren considerar que un poeta es "un maestro de costumbres", capaz de "inflamar a hombres crecidos con todas las grandes virtudes", "fácilmente llegarán a la conclusión, en cuanto a ellos mismos, de la imposibilidad que hombre alguno sea buen poeta sin ser primero un hombre bueno" [7]. El anverso de este dogma —la mala poesía es un índice de mala moral— fue, por cierto, esgrimido particularmente contra los poetas inclinados a los temas indecorosos, aunque ellos oponían en su defensa la máxima contraria, *Lasciva est nobis pagina, vita proba* * [8]. En conjunto, esas protestas fueron vanas. Que un escritor revela su carácter moral en su arte continuó siendo sostenido generalmente

6 *The Geography of Strabo* [La geografía de Estrabón], i, 2, 5; trad. H. L. Jones (Loeb Classical Library) I, 63. Cf. *República*, III, 400.

7 Epístola dedicatoria de *Volpone*, en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, I, 12.

8 Es así como Cowley, defendiéndose él mismo como escritor de versos amatorios, insistía en que el espejo mimético está vuelto estrictamente hacia fuera (Prefacio a *Poemas*, 1656, en *ibid.*, II, 85): "No es en este sentido que la Poesía se dice ser una especie de '*Pintura*; no es el *Retrato* del *Poeta*, sino de *cosas* y *personas* imaginadas por él. Puede ser él, en su propia conducta y disposición un *Filósofo*, más aún un *Estoico*, y hablar sin embargo a veces con la blandura de una Safo enamorada".

* [Cabe llamar la atención respecto de esta sentencia latina, pues si tomada aisladamente puede aceptarse como su versión casi literal la siguiente: "La página nos resulta disoluta, nuestra vida es proba", de los contextos y de su reintegro a la fuente de la cual fue tomada (Marcial, *Epigramas* L. I; 5; v. 8) surge esta otra: "Escribimos una página disoluta; nuestra vida, con todo, es sana, irreprochable".]





a todo lo largo del siglo XVIII y (con interpretaciones agudamente divergentes sobre la naturaleza de la moralidad y el modo de su expresión artística) por Goethe, Coleridge, Shelley, Carlyle, Ruskin. Arnold y otros en el siglo XIX.

Otra doctrina, temprana y ampliamente sustentada, implicaba que ciertos aspectos de una obra reflejan más de las particularidades de un hombre que su excelencia moral simplemente. George Puttenham, en *El arte de la poesía inglesa* (1589) siguiendo amplios precedentes de la crítica italiana, sostuvo que el estilo es el ornamento y atuendo de la poesía, y como tal, debe ser adecuado a la materia y el tema de una obra literaria. No obstante ello, queda una individualidad de lenguaje natural y penetrante, independiente de los requerimientos intrínsecos de una obra y esto, sostiene Puttenham, es el equivalente literario de la fisonomía y expresa el carácter:

> Y en razón de que este continuo curso y manera de escribir o hablar muestra la materia y disposición de la mente de los escritores más que unas pocas palabras o sentencias pueden mostrar, ha de ser, por consiguiente, lo que he llamado la imagen del hombre, *mentis character*... Pues si el hombre fuera grave, su hablar y estilo es grave; si de cabeza ligera, su estilo y lenguaje también ligeros;... si fuera humilde, o bajo y manso, también así es el lenguaje y el estilo [9].

El tratamiento del estilo como fisonomía literaria o como vestidura del pensamiento floreció durante el siglo XVIII. Debe señalarse que este concepto contiene dos aserciones implícitas: 1) Hay una individualidad en la manera de escribir de un hombre que distingue su obra de la de otros autores; reconocemos una 'calidad virgiliana' o una 'calidad miltónica'; 2) Este rasgo literario está emparentado con el carácter mismo del hombre; la calidad virgiliana del estilo es el equivalente de algún aspecto de Virgilio en vida. La relación de ambas aserciones con ciertas ideas críticas ampliamente sustentadas durante el siglo XVIII requiere algún comentario.

9 *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith, II, 142-3, 153-4. Puttenham añade la interesante sugestión de que "los hombres eligen sus temas de acuerdo al metal de sus mentes"... Véase también Ben Jonson, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, I, 41: El lenguaje "brota de las más recoletas e íntimas partes de nosotros, y es la imagen de su progenitor, la mente. No hay espejo que nos dé la figura o el parecido de un hombre tan verazmente como su lenguaje". Sobre antiguos enunciados de esta idea véase A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichtwörtlichen Redensarten der Römer* [Los proverbios y formas oratorias proverbiales de los romanos] (Leipzig, 1890), p. 257.

La posición de muchos críticos del siglo XVIII era la de que el arte válido está construido de acuerdo con patrones universales, para apelar a las sensibilidades que los hombres poseen en común. Pero muchos críticos dejaron un lugar, en su visión del arte, para un 'estilo' o 'manera' epifenomenal que es peculiar a cada artista. Boswell nos dice que preguntó al Dr. Johnson "si había una diferencia tan clara de estilos en el lenguaje como en la pintura", a lo que Johnson contestó:

> Y bien, Señor, pienso que cada hombre cualquiera tiene su peculiar estilo, que puede ser descubierto por un buen examen y comparación con los otros; pero un hombre debe escribir mucho para hacer que su estilo sea obviamente discernible. Como dicen los lógicos, esta apropiación del estilo es infinita *in potestate*, limitada *in actu* [10].

En la más sistemática de todas las exposiciones de la teoría 'uniformista', el *Discurso sobre la imitación poética*, Richard Hurd demostraba que en razón de la "necesaria uniformidad de la naturaleza en todas sus apariencias y del sentido común en sus operaciones sobre ellas", los poetas deben copiar todos los mismos "objetos permanentes" y de acuerdo con aquella "forma universal que gobierna cada especie" de poesía. Pero aún así Hurd salvaba un lugar, teóricamente, para la originalidad y la individualidad, no en "la materia sino en la manera de la imitación"; esto es, o en el "giro o manera general de escribir, que llamamos estilo", o "en las peculiaridades de la frase y la dicción" [11]. Si no en lo que se dice, cuando menos en cómo se lo dice —en el modo adverbial si no en el sustantivo— al idioma personal de un autor le está permitido mostrarse válidamente. Esta distinción está trazada en forma tajante en el ácido comentario del obispo Warburton sobre el intransigente alegato de Young, en sus *Conjeturas*, de la originalidad y 'unicidad' en todos los aspectos de una obra: "El Dr. Young es el más 'curioso' escritor de insensateces de esta época. Y si hubiera sabido que la composición

[10] *The Life of Dr. Johnson*, 13 abril 1778. Cf. JOHN HUGHES, *Of Style* [Sobre el estilo], *Critical Essays of the Eighteenth Century*, ed. Durham, p. 83. Acerca de los puntos de vista opuestos sobre si hay sólo una única excelencia de estilo, véase ELIZABETH L. MANN, "El problema de la originalidad en la crítica literaria inglesa, 1750-1800", *Philological Quarterly*, XVIII (1939), pp. 113-14.

[11] *Works of Richard Hurd*, II, 175-6, 184, 204, 213.





original consiste en la manera y no en la materia, habría escrito con sentido común" [12].

Asimismo, "el estilo es la imagen del carácter", para usar las palabras con que Edward Gibbon expone un punto de vista a menudo asociado con aquél [13]. Hurd mismo había llegado a decir que la manera literaria corresponde a una disposición mental:

> Un estilo en el escribir, si no se ha formado por expresa imitación de cierto modelo, es el puro resultado de la disposición de la mente y toma su carácter de la cualidad predominante del escritor. De tal modo, una expresión breve y compacta y otra difusa y ondulante son las consecuencias propias de ciertos caracteres correspondientes del genio humano... Un humor elegante y cortés se deleita en la gracia, la facilidad y la transparencia. Un espíritu severo y melancólico inspira una expresión vigorosa pero retorcida [14].

Cierto colaborador anónimo del *British Magazine*, en 1760, se equivocaba enteramente, pues, cuando suponía que "hasta ahora no se le ha ocurrido a ninguno de los críticos que el carácter peculiar de un autor queda estampado en sus obras y puede ser descubierto bajo el disfraz de diferentes formas en todas sus composiciones" [15]. La opinión era ya un lugar común de que, aunque la poesía es imitación, el estilo es el hombre. Esta aserción no era autocontradictoria, se afirmaba, pues es el tema lo que refleja el mundo y la manera lo que refleja al hombre.

[12] Citado por LOVEJOY, "El paralelo de deismo y clasicismo", *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), p. 92.

[13] *Memoirs*, ed. Henry Morley (Londres, 1891), p. 35. Curiosamente, el famoso enunciado de Buffon, el naturalista del siglo XVIII, *le style est l'homme même* que a menudo se cita erróneamente y también se entiende mal, como resumiendo el criterio de que el estilo refleja la personalidad, cuando se lo lee dentro de su contexto nada dice acerca de la personalidad. La opinión de Buffon es que la garantía de la fama literaria no reside en el contenido de conocimiento y hechos, que es propiedad común, sino sólo en la calidad del estilo, que es el aporte individual del autor. Véase *Discours sur le style* (1753), París, 1875, p. 25.

[14] *Works*, II, 204. Para una versión ampliada de esas doctrinas, véase J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, artículos "Manier" (Manera) y "Schreibart; Styl" (Arte de escribir; Estilo).

[15] *II* (1760), p. 363, según la cita de MANN, "El problema de la originalidad", p. 115. El mismo alcance se otorgaba a la autoexpresión en la pintura; véase, por ejemplo, DU FRESNOY, *De arte graphica*, trad. Dryden (2ª ed. Londres, 1716), p. 65; ROLAND FRÉART, SIEUR DE CHAMBRAY, *An Idea of the Perfection of Painting* [Una idea sobre la perfección en pintura], trad. J. Evelyn (Londres, 1668), p. 14.

Muy tempranamente, en el siglo XVII, hubo intentos ocasionales de sentar este postulado crítico para uso biográfico. *La relación de la vida y escritos del señor Abraham Cowley*, de Thomas Spratt, escrita en 1668, es representativa. Hay escasamente un autor "que haya manejado tantas materias diferentes en tantas variedades de estilo".

> Pero es verdad de todas ellas que, en todas las formas de su estilo, hay todavía mucho del parecido y la impresión de una misma mente: la misma modestia no afectada y la libertad natural y el fácil vigor y las alegres pasiones y la inocente jovialidad que aparecían en todas sus maneras[16].

Sumóse a ello que la práctica establecida de trazar paralelos críticos entre escritores de diversos tiempos y lugares alentó algunas comparaciones de temperamentos también. En su Prefacio al *Rey Arturo*, sir Richard Blackmore dice que "el fuego de Homero quema con extraordinario ardor y vehemencia... Virgilio es una llama más clara y más casta"; y encuentra que esta disparidad entre la característica inspiración de esos autores se refleja en la diferencia entre sus protagonistas. "Me parece que hay la misma diferencia entre esos dos grandes poetas que la que hay entre sus héroes. El héroe de Homero, Aquiles, es vehemente, rabioso e impetuoso... Eneas, el héroe del poeta latino, es un guerrero calmoso, sereno"[17]. Dryden atacó vigorosamente a Blackmore en su *Prefacio a las fábulas* (1700), pero no tuvo escrúpulos en emplear y desarrollar el paralelo de Blackmore en el mismo ensayo y aplicarlo más específicamente a fines caracterológicos. "En las obras de los dos autores podemos leer sus maneras e inclinaciones naturales, que son enteramente diferentes".

> Siendo nuestros dos grandes poetas tan diferentes en su temperamento, uno colérico y sanguíneo, el otro flemático y melancólico; lo que hace que ambos descuellen en sus diversos modos es que cada uno ha seguido su natural inclinación, tanto en la formación de su designio como en la ejecución de él. Los héroes mismos mostraron a sus autores:

[16] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, II, 119, 128. Cowley mismo había señalado que "uno puede ver, a través del estilo de los *Tristes* de OVIDIO, el estado de espíritu humillado y abatido con que los escribió"... (Prefacio a *Poems*, en *ibid.*, p. 81).

[17] Londres (1697), p. XV.





> Aquiles es ardiente, impaciente, vengativo... Eneas paciente, cauto, cuidadoso con su gente y misericordioso con sus enemigos[18].

Aquí Dryden, claramente, rastrea los signos "de las maneras e inclinaciones naturales" de un escritor allende los límites del estilo en sentido estricto, en el designio, la caracterización y la acción de una obra literaria. El pasaje refleja el personal interés de Dryden por las diferencias individuales. Llega, creo yo, en esa dirección tan lejos como ningún crítico iría casi por cien años, a pesar del vigoroso desarrollo del arte biográfico, la creciente tendencia a valorar la obra literaria de un autor en el contexto de su biografía y la rápida proliferación y refinamiento de la terminología para el análisis psicológico. El procedimiento de Johnson al escribir la más famosa de todas las *Vidas* literarias es un caso que viene a punto.

La tradición dentro de la cual trabajaba Johnson, de las biografías prefaciales combinadas con una noticia crítica, podría parecer que ofrecía una constante solicitación al crítico a suplementar los datos caracterológicos con las pruebas que están en los poemas y utilizar los datos biográficos para esclarecer la poesía. Su tratamiento de un autor importante habitualmente consta de tres partes: un registro inicial de datos biográficos, que incluye la ocasión y acogida pública de sus más notables poemas; una valoración del carácter intelectual del poeta; y finalmente un examen crítico de los poemas mismos. Y a la luz de la práctica romántica y aún de algunos ejemplos en vida misma de Johnson, es notable cuán raramente y con cuántas limitaciones de designio y material, cruza de las fuentes externas a las internas de información biográfica, o del análisis de un poema y de los recursos y genio del autor evidenciados por el poema a la consideración de los detalles e idiosincrasia del temperamento del poeta.

Joseph Wood Krutch parece afirmar lo contrario en su estimable biografía de Johnson. La principal novedad en el método de Johnson es que a veces se deja llevar a "buscar en la poesía la personalidad del poeta", y esto, sostiene Krutch, establece el vínculo

[18] *Samuel Johnson* (Nueva York, 1944), pp. 465-8. Véase también la "Vida de Swift" de Johnson, en *Lives of the Poets* (ed. Hill), III, 62-3. H. V. D. DYSON y JOHN BUTT habían sostenido anteriormente que "el sentido de la inseparabilidad de un hombre y sus obras hace de él [Johnson] el primero de nuestros críticos románticos" (*Augustans and Romantics* [Augustanos y románticos] Londres, 1940, p. 67).

entre la crítica de Johnson y la del período romántico. Cita un ejemplo:

> Pope y Swift señala al pasar, "sentían un deleite no natural en las ideas físicamente impuras". Ningún enunciado podría ser más simple, pero simple como es, basta para sugerir cuán prestamente Johnson pasaba de un análisis de los escritos a un análisis del escritor [19].

Pero ni el supuesto crítico ni esta específica observación eran novedad en tiempos de Johnson [20], ni es este tipo de comentario un atributo frecuente y distintivo del proceder de Johnson. Es perfectamente exacto que Johnson amaba más la parte biográfica de la literatura, como él decía; pero ésta era una característica de su humanismo; su negocio, como Rasselas dice, "es el del hombre" y la lectura de lo que Johnson llamaba "el gran libro de la humanidad". Krutch tiene también razón al señalar como una característica propia de la crítica de Johnson la referencia de una obra al intelecto que la produjo. El interés básico de Johnson, sin embargo, no era el interés "romántico" en la revelación de la personalidad, sino como W. R. Keast ha mostrado, un interés humanístico en la medida que la obra proporciona del conocimiento, la habilidad adquirida y el genio nativo de su hacedor, haciendo abstracción de los ejemplos y oportunidades literarias entonces disponibles y medidos sobre la escala de la "capacidad general y colectiva del hombre" [21]. La referencia a peculiaridades tan obvias como las de Swift son usualmente hechas en el intento de descubrir las fallas que han impedido a un escritor realizar el pleno alcance de sus fuerzas. "Hay siempre, como decía

[19] *Samuel Johnson* (Nueva York, 1944), pp. 465-8. Véase también la "Vida de Swift", en *Lives of Poets* (ed. Hill), de Johnson, III, 62-3. H. V. D. Dyson y John Butt han afirmado que el sentido de la inseparabilidad del hombre y de sus obras, postulado por Johnson, hace de él el primero de nuestros críticos románticos (*Augustans and Romantics*, Londres, 1940, p. 67).

[20] Por ejemplo, más de quince años antes JAMES BEATTIE había ido mucho más lejos que Johnson en la aplicación a Swift del concepto de que el estilo es la fisonomía literaria: "A menudo vemos el carácter de un autor en sus obras... Todos los cuadros de la vida humana [de Swift] parecen mostrar que la deformidad y la vileza fueron los objetos favoritos de su atención, y de que su alma era presa constante de la indignación... De aquí que la obra [de un autor] tanto como su cara, si a la Naturaleza le es permitido ejercitarse libremente en ella, nos mostrará un retrato de su mente" (*On Poetry and Music*, 1762, pp. 50-52).

[21] Prefacio a Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 10; y véase W. R. KEAST, "Los fundamentos teóricos de la crítica de Johnson", pp. 404-5.





Johnson en un pasaje capital de su *Prefacio* a Shakespeare, "una callada referencia de las obras humanas a las capacidades humanas", y la "investigación de cuán lejos puede un hombre extender sus designios o cuán alto puede medir su fuerza nativa es de mucha más importancia que la de saber en qué rango hemos de colocar algunas de sus particulares realizaciones" [22].

Cuán lejos está del procedimiento de Johnson el usar un poema como índice de las particularidades temperamentales puede juzgarse por su comentario sobre tal intento de un biógrafo contemporáneo. Patrick Murdock, en su *Relación de la vida y escritos de James Thomson* había manifestado:

> Se dice, comúnmente, que la vida de un buen escritor se lee mejor en sus obras, que difícilmente pueden dejar de recibir un peculiar tinte de su temperamento, maneras y hábitos; el carácter distintivo de su mente, su pasión dominante, al menos, ha de aparecer sin disfraz...
> En cuanto a las cualidades más distintivas [en Thomson] de mente y corazón, están mejor representadas en sus escritos de lo que pudieran estarlo por la pluma de cualquier biógrafo. Allí su amor a la humanidad, a su país y sus amigos, su devoción al Ser Supremo... resplandecen en cada página [23].

El comentario de Johnson es breve, punzante y decidido:

> El biógrafo de Thomson ha señalado que la vida de un autor se lee mejor en sus obras: su observación no es muy oportuna. Savage, que vivió mucho con Thomson, una vez me dijo cómo oyó a una señora que observaba que de sus obras había podido sacar tres indicaciones sobre su carácter: que era 'un gran enamorado, un gran nadador y rigurosamente abstemio'; pero, decía Savage, nunca le conocí otro amor que el del sexo; quizás en toda su vida no entró al agua fría; y se entrega a cualquier exceso que esté a su alcance [24].

Hasta qué punto el uso biográfico de la literatura tuvo sus raíces en el interés neoclásico por la humanidad y se desarrolló del concepto retórico de que el estilo es una imagen de la mente, lo revela la más completa y sistemática exposición de la teoría que yo haya encontrado en la Inglaterra del siglo XVIII. Es éste un ensayo leído en la Real Academia Irlandesa en 1793-4 por el reverendo Robert

[22] Prefacio a Shakespeare, pp. 30-31.

[23] *The Works of James Thomson* (Londres, 1788), I, ix. Cf. BEATTIE, *Poetry and Music*, pp. 50-51.

[24] "Vida de Thomson", *Lives of the Poets* (ed. Hill) III, 297-8.

Burrowes, con resonante título informativo: *Sobre el estilo en la escritura, considerado con respecto a los pensamientos y sentimientos tanto como a los vocablos y como indicativo de las disposiciones, hábitos y capacidades de la mente peculiares y característicos del escritor.* Burrowes sostiene que el tradicional examen del estilo, desde el punto de vista de su adecuación al tema y al género literario, pasa por alto su importante uso como marca distintiva de "los peculiares hábitos de pensamiento de un autor". Justifica su propia empresa con el dogma central del humanismo neoclásico:

> Si el tema apropiado para el género humano es el hombre, una investigación de las variedades de la mente humana, un descubrimiento de ellas en sus efectos naturales, en el estilo del pensamiento, trazados tomando como medio las producciones literarias y el estilo del lenguaje no podría dejar de ser altamente útil [25].

Burrowes sienta varias advertencias saludables contra la búsqueda no ajustada a principios de los hábitos y disposiciones reflejados en el estilo. Las conclusiones extraídas de las probanzas puramente literarias deben ser convalidadas por "una cuidadosa explicación biográfica" sacada de fuentes externas; la aplicación del método, por consiguiente, a los escritores antiguos, con respecto a los cuales se dispone de pocos hechos, pueden cuando más resultar sólo en 'conjeturas probables'. Además, formas literarias tales como la pastoral son demasiado convencionales y las dramáticas demasiado impersonales para que el autor se descubra él mismo en ellas [26]. Luego, prosigue haciendo una enumeración de las clases de pistas que, dadas las circunstancias apropiadas, han de ayudar al lector-detective a rastrear las disposiciones del escritor y ellas pregonan llamativamente cantidad de estratagemas interpretativas empleadas por los críticos biográficos posteriores. He aquí algunos ejemplos:

> Cuando un hombre deja el camino directo, es siempre para seguir un camino que le gusta más... Las digresiones de un autor son, de manera parecida, indicaciones de lo que es agradable a sus disposiciones, pues mal puede espaciarse en lo que no le gusta.
>
> Las metáforas y símiles los buscará en aquellas fuentes que sus ocupaciones anteriores le han hecho familiares y sus hábitos han hecho atractivos para su gusto.

[25] *Transactions of the Royal Irish Academy* [Deliberaciones de la Real Academia Irlandesa], v, (1795), 40-41.
[26] *Ibid.* pp. 48, 50.





> [Según sean] las diversas luces bajo las que el mismo tema aparece a diferentes escritores y según sus diferentes modos de tratarlo, las diferencias características de sus propios entendimientos aparecen obviamente...
>
> La elección [del tema] es un acto dirigido por los hábitos y disposiciones del autor, y por consiguiente es indicativa de éstos.
>
> Del hombre se ha dicho que es un manojo de hábitos: el hábito, pues, ha de explicar la frecuente reaparición de una serie parecida de pensamientos en la mente de la misma persona...
>
> La frecuente repetición de algún tópico nos da una información de la misma suerte [27].

Cuando Burrowes, finalmente, llega a darnos "algunos especímenes de esta teoría aplicada... en los escritos de autores conocidos", los resultados son triviales y pocos hechos para entusiasmar. Su observación más penetrante es que Goldsmith ha sacado todos sus principales personajes de un mismo patrón; todos son increíblemente ignorantes del mundo y amablemente virtuosos. "Su hombre de buen natural, el joven Marlow y el vicario de Wakefield concuerdan en este particular el uno con el otro, porque en ese particular concuerdan todos con el autor mismo" [28]. La teoría de Burrowes, sagaz y de mentalidad empírica como es, representa una especie de hipertrofia de una de las tendencias de la teoría literaria neoclásica. Fue escrita muy tardíamente en el siglo XVIII y en el ínterin la fábrica toda de la crítica tradicional había sido extrañamente alterada por la inmersión en el profundo mar de la metafísica y la especulación estética alemanas.

## 2. Lo subjetivo y lo objetivo y el polisemismo romántico.

Para permitir una lectura de la literatura no inhibida y omnicomprensiva en busca de los matices de la personalidad —lo que Walter Pater llamaría crítica imaginativa", ese acto de creación que "penetra a través del producto artístico o literario dado en la constitución mental e íntima del productor [29]—, debemos suponer que la estructura general de ideas dentro de la cual operaba la crítica tuvo que haber sufrido dos cambios importantes. Primero, cada autor debe ser considerado como único, diferente en las cosas esenciales de todos los otros autores. Segundo, no sólo el estilo sino los perso-

[27] *Ibid.*, pp. 51-3, 56, 59, 87.
[28] *Ibid.*, pp. 83-4.
[29] Citado por A. C. Benson, *Walter Pater* (Nueva York, 1906), pp. 48-9.

najes, la ordenación y el tema todo de una obra literaria deben ser considerados como 'moldeados por' —y, por consiguiente, 'expresivos de'— las fuerzas formativas que están en la personalidad del autor. Ambas condiciones se habían cumplido ya en la década de 1770, en los escritos de J. G. Herder. "El fundamento más profundo de nuestro ser —escribía en aquel ensayo que haría época, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* [*Del conocimiento y experiencia del alma humana*] (1778)— es individual en sentimientos tanto como en pensamientos... Las especies todas de los animales no son quizás tan distintas las unas de las otras como un hombre lo es de los otros hombres." Edward Young y otros pocos disidentes del 'uniformitismo' reinante habían ya alegado que todos los hombres han nacido originales, y por consiguiente cumplirían mejor las intenciones estéticas de la naturaleza escribiendo poemas originales [30]. Herder agrega el concepto explícito de que las genuinas obras de literatura expresan la dinámica del temperamento individual; de esto saca el corolario de que la lectura creadora usa el texto como una *Divination in die Seele des Urhebers* [Adivinación del alma del autor].

> Uno debe ser capaz de mirar cada libro como la impronta [*Abdruck*] de un alma humana viviente... El más discreto y juicioso lector se empeña más en leer el espíritu del autor que el libro; cuanto más adelante penetra en él, más brillante y coherente se vuelve todo. La vida de un autor es el mejor comentario sobre sus escritos, a condición de que sea genuino y esté en armonía consigo mismo...
>
> Cada poema, especialmente un poema grande y completo, una obra de alma y vida, es peligrosa delatora de su autor, y a menudo cuando él menos cree estarse delatando. No sólo discernís, como el vulgo puede hacerlo, los talentos poéticos del hombre; discernís cuáles de sus facultades y propensiones fueron las dominantes: la manera en que obtuvo sus imágenes; cómo regló y dispuso de ellas y del caos de sus impresiones; los lugares más íntimos de su corazón y a menudo el curso fatídico de su vida también... Tal lectura es emulación, un estímulo al descubrimiento: ascendemos [con el autor] a alturas creadoras y también descubrimos el error y el desvío de sus concepciones [31].

30 Véase capítulo II.

31 Herder, *Sämtliche Werke*, VIII, 207-8; cf. XII, 5-6. Los *Monologen* de SCHLEIERMACHER dejaron ver más tarde un razonamiento similar. Durante largo tiempo había creído —dice— en la esencial uniformidad de la naturaleza humana, hasta que despuntó en él su "más alta intuición", de que "cada hombre ha sido hecho para representar la humanidad de un modo propio, combinando sus elementos de un modo único". Sobre esta base, Schleiermacher concluye que "el lenguaje también ha de objetivar los pensamientos más íntimos"... "Cada uno de nosotros necesita sólo hacerse su lenguaje, suyo propio y artísticamente todo de una sola pieza, de modo [que él] represente exactamente la estructura de su espíritu...." (*Soliloquies*, trad. H. L. Fries, Chicago, 1926, pp. 30-31, 66).





El poema total, hasta entonces imagen de las costumbres y la vida se ha convertido en "peligroso delator de su autor". Pero, ¿qué ha sido de la fuente de la atractiva y noble variante romántica de este concepto, de que la poesía no es una expresión directa sino indirecta y disfrazada del temperamento del autor y, por consiguiente, que el autor está y no está a la vez en el poema? Puede mostrarse, pienso, que esta paradoja crítica, en su primera aparición fue teológica por su origen y kantiana en el vocabulario con el que se la justificaba. A la terminología comparativamente sin complicaciones, proveniente en lo principal de la retórica y la poética antiguas, con la que los críticos habían atacado al comienzo el problema del arte, los críticos alemanes, especialmente en la década del 1790 asimilaron una caja de Pandora de nuevos términos y conceptos. Éstos fueron, en parte considerable, importados de la epistemología y la estética kantianas, pero con una mezcla adicional de los teólogos cristianos, así como de diversos especialistas de no muy buena reputación en misticismo y ocultismo. El resultado fue, indudablemente, extender el radio de acción y la sutileza del análisis estético, aunque a expensas de empollar una embrollada cruza de lo que fueran distingos relativamente simples, con los que los críticos se habían contentado hasta entonces.

Uno de los resultados fue complicar la discusión de la medida en que el arte es impersonal o autoexpresivo, introduciendo una serie de distingos entrecruzados que giraban en torno de los términos 'subjetivo' y 'objetivo'. Aquel fecundo aunque desordenado pensador que fue Friedrich Schlegel, que introdujo el distingo entre clásico y romántico, que ha resultado igualmente indispensable e inmanejable para los críticos literarios y los historiadores, ayudó también a divulgar otras oposiciones apenas menos atractivas o menos equívocas. Durante su fase de juvenil grecomanía trató de aislar las cualidades supuestamente opuestas del arte antiguo y el moderno de modo tal que quedara manifiesta la superioridad del primero. *Das Wesentlich-Antike* [lo esencialmente antiguo] él lo caracterizaba por cantidad de atributos imbricadamente superpuestos o emparentados; de nuestro punto de vista el más importante era

una incondicional *Objetivität* [objetividad]. En el uso de Schlegel este término no connotaba, como es hoy habitual, el realismo —escribir con el ojo puesto en el objeto—, sino que excluía específicamente el realismo tanto como la autoexpresión. Es decir, el arte objetivo de los antiguos, sin referencia a la realidad o a los intereses particulares, no revela más del escritor individual que su capacidad para lograr la única uniforme excelencia acorde con las leyes universales de la belleza [32].

En *"das eigentümlich Moderne"* ["lo propio o característicamente moderno"] el atributo identificativo que Schlegel más frecuentemente opone a *Objetivität* no es *Subjektivität* [33], sino *das Interessante* [lo interesante]. Este término lo usa en un sentido antiguo, próximo a la etimología latina; con él significa la falta de desinterés y la intervención en la obra de las actitudes e inclinaciones del autor [34]. La obra de un poeta tal (y aquí Schlegel, finalmente, aporta a su teoría términos de la retórica tradicional) se dice muestra "una manera" o un "giro individual de la mente y un estado individual de la sensibilidad", por oposición al estilo, que significa un modo impersonal de expresión acorde con las leyes uniformes de la belleza [35]. Y el arte moderno, en su falta de 'universalidad' combina la subjetividad y el realismo, la autorrevelación y lo 'característico o la representación de las particularidades externas.

> En esta falta de universalidad, en esta dominación de la manera, lo característico y lo individual, se declara la radical tendencia de la

[32] FRIEDRICH SCHLEGEL, *Prosaische Jugendschriften*, ed. J. Minor (Viena, 1882), I, 81; 140.

[33] Kant había hecho mucho por vulgarizar el uso reciente de esos antónimos que invierte la connotación que habían tenido desde los filósofos escolásticos hasta Descartes inclusive. Descartes, por ejemplo, había definido lo 'objetivo' como *"in nostra cogitatione"*, *"in sola mente"* ["lo que está en nuestro pensamiento", "en la mente solamente"]; lo 'subjetivo' como *"in rebus ipsis"*, *"extra nostram mentem"* ["lo que está en las cosas mismas", "fuera de nuestras mentes"]. Véase los artículos *Objektiv* y *Subjektiv* en RUDOLF EISLER, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* [Diccionario de los conceptos filosóficos] (4ª ed., Berlín, 1929-30).

[34] *Prosaische Jugendschrift*, I, 81-2.

[35] *Ibid.*, I, 109; también I, 135. Schlegel, de tal modo, usa "manera" en el sentido a menudo dado a "estilo" en la crítica anterior (Hurd, por ejemplo, había definido el estilo, recordemos, como "el giro general o manera de escribir de un autor") reservando el vocablo "estilo" para una norma uniforme de lenguaje, libre de la intrusión de las diferencias individuales del autor mismo.





> poesía y de la total estructura estética de los tiempos modernos hacia la 'interesación' [*interestedness* — condición de interesado] [36].

En el curso de los años 1797-8, Schlegel rebautizó la *interessante Poesie* como *romantische Poesie*, y precipitadamente transfirió su admiración y su voto de fidelidad del modo clásico al nuevo modo de poetizar [37]. A. O. Lovejoy ha demostrado el papel decisivo jugado en esta famosa conversión por el ensayo de Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sobre la poesía ingenua y sentimental] [38] publicado en 1795. Según Schiller la poesía ingenua, característica de los antiguos, es una representación inmediata, detallada y particularizada de la superficie sensorial de la vida [39]. El hombre moderno o 'sentimental', por otra parte, no más en unidad con la naturaleza ni consigo mismo, tiende, en la poesía, a sustituir por su ideal la realidad dada, y asimismo "no puede sufrir impresión alguna sin ayudar por su parte a su realización y, por reflejo, proyectar fuera y en frente suyo aquello que tiene dentro de sí" [40]. En la poesía ingenua, por consiguiente, el poeta es realista, impersonal y elusivo; pero en la poesía sentimental el poeta está constantemente presente en su obra y solicita nuestra atención hacia él mismo:

> Lleno de desconfianza [el poeta ingenuo, antiguo o moderno] escapa al corazón que lo busca, a los anhelos que desean abrazarlo... El objeto lo posee enteramente... Como la Deidad tras el universo,

[36] *Ibid.*, I, 109; cf. I, 80-2.

[37] El *Fragmento 116*, en el Athenaeum de 1798, que empieza: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universal poesie* ["La poesía romántica es una poesía progresivamente universal"] —primera definición formal de Schlegel de la poesía romántica— nuevamente subraya el realismo y la autorrevelación unidos de este modo literario: *Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, dass man glauben möchte poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren sei ihr Eins un Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken* (*Prosaische Jugendschriften*, II, 220). [Ella puede perderse en lo representado hasta un punto tal que se consideraría su única finalidad caracterizar individuos poéticos de toda índole y sin embargo no existe todavía una forma más adecuada para expresar de modo perfecto el espíritu del autor. (*Escritos de juventud en prosa*, II, 220).]

[38] Véase LOVEJOY, "El significado de 'romántico' en el primer romanticismo alemán" y "Schiller y la génesis del romanticismo alemán", en *Essays in the History of Ideas*.

[39] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Schiller's Werke*, ed. Arthur Kutscher (Berlín, s/fecha) VIII, 128, 135, 162; cf. 167-9.

[40] *Ibid.*, pp. 135, 138, 148.

él está detrás de su obra; él mismo es su obra y la obra es él mismo; un hombre debe no ser ya digno de la obra, o ser incapaz de entenderla o estar cansado de ella para preguntar siquiera por su autor.

Así aparece para nosotros Homero entre los antiguos y Shakespeare entre los modernos... Cuando, a una edad muy temprana, por primera vez aprendí a conocer a este último poeta, su frialdad, su insensibilidad, me repelieron.... Mal acostumbrado que yo estaba a través de mi trato con los poetas modernos a buscar al momento al poeta en su obra, a entrar su corazón, a reflexionar con él sobre su tema —en una palabra, a ver el objeto en el sujeto— no podía soportar en este caso que el poeta no pudiera ser asido y no pudiera en parte alguna contestar mi pregunta [*und mir nirgends Rede stehen wollte*] [41].

En el ensayo de Schiller, en "razón de que el objeto lo posee enteramente", Shakespeare está considerado como un poeta ingenuo nacido fuera de su época; por consiguiente, como Dios, no es visible en su obra. Pero precisamente porque convenía en que Shakespeare era insuperable en representar las particularidades de la naturaleza externa, Schlegel lo había puesto en el campo de los modernos antes que entre los antiguos: él es "el pináculo de la moderna poesía". Y por consiguiente, para Schlegel, Shakespeare inevitablemente muestra aquellos otros síntomas del moderno síndrome: "En [Hamlet] el espíritu del autor es visible al máximo." "Se ha observado a menudo que la impronta original de su manera individual es inconfundible e inimitable" [42].

Sobre la cuestión de Shakespeare, pues, los dos críticos estuvieron al comienzo en oposición llana: para Schlegel era inveteradamente subjetivo, para Schiller inexpugnablemente objetivo. Un estudioso de los *Romantiker*, A. E. Lussky ha argüido hace poco, en forma convincente, que pronto se le ocurrió a Schlegel que ambos, tanto él como Schiller, podían tener razón. Es posible, pensó Schlegel, que las cualidades literarias de 'objetividad' e 'interesación' no sean incompatibles, de modo que un autor moderno pueda estar dentro y lejos de sus dramas. Es ésta una aparente contradicción, pero una contradicción que ya obtuvo sanción en un antiguo y persistente concepto sobre la relación de Dios con el Universo. Y el recurrir a la teología para resolver la paradoja de Shakespeare ya había sido sugerido por el propio Schiller en el pasaje que compara aquel poeta

41 *Ibid.*, pp. 131-2.
42 *Prosaische Jugendschriften*, I, 107-9.





con "la Deidad que está tras el universo", que "está detrás de su obra" pero "es él mismo su obra" [43].

Lussky trata de esta intuición o vislumbre como el origen del celebrado concepto de Schlegel de la 'ironía romántica', que sostiene que un autor romántico, aunque permaneciendo impersonal, no manifiesta menos su poder y su amor con respecto a su creación artística. Me gustaría, sin embargo, subrayar un aspecto diferente de este logro de Schlegel y mirarlo desde un punto de vista diferente. Lo que Schlegel hizo, en efecto, fue dar una nueva aplicación de la metáfora del Renacimiento del poeta como creador, con su implícita analogía entre la creación del mundo por Dios y el hacer un poema por el poeta. Una vez adoptada, esta analogía abrió el camino para la introducción en la crítica de un rico acopio de ideas vinculadas, acumulado por siglos de especulación teológica sobre la naturaleza de la actividad de Dios al hacer el mundo. En el próximo capítulo encontraremos ocasión para examinar algunas importantes inferencias estéticas concernientes a las semejanzas y diferencias válidas entre el mundo de Dios y el otro mundo creado por el poeta. Por el momento, permítaseme señalar sólo ésta curiosa consecuencia, que en los escritos de Schlegel el paralelo entre creador y poeta sirve como modelo intelectual para concebir un poema como una proyección disfrazada de su autor.

Últimamente, este concepto se remonta a una idea muy antigua sobre la relación de Dios con el universo creado. El texto primitivo que propone esta idea está en la *Epístola a los Romanos*, de Pablo, I, 20: "Pues las cosas invisibles de Él desde la creación del mundo son vistas claramente, siendo entendidos por las cosas que han sido hechas también. Su poder y divinidad eternos..." Los Padres de la Iglesia, a comienzos de la Edad Media, inveterados alegorizantes, hicieron grandes desarrollos sobre este pasaje [44]. Y en su interpretación, el texto paulino fue glosado para significar que el mundo de los sentidos es en verdad lo que parece ser, una estructura de objetos físicos; pero que es al mismo tiempo un espejo y una tipología mística de atributos —el poder, el amor y la gloria— del Creador. Pues Dios se ha declarado él mismo en dos manifestaciones, en las

43 A. E. LUSSKY, *Tieck's Romantic Irony* [La ironía romántica de Tieck] (The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1932), pp. 67-70.
44 Para un adecuado resumen, en otro contexto, del uso del pasaje paulino por Tertuliano, Agustín, Orígenes y otros primitivos teóricos cristianos, véase RUTH WALLERSTEIN, *Studies in Seventeenth-Century Poetry* [Estudios sobre la poesía del siglo XVII] (Madison, Wisconsin, 1950), pp. 27-48.

Sagradas Escrituras y también en el Gran Libro de la Naturaleza. Y así como las Escrituras tienen múltiples sentidos, pues incorporan a la vez el significado literal y el tipológico, también ocurre eso con el Libro de la Naturaleza, aunque éste posee una duplicidad peculiar suya. Él nos declara no sólo la creación de Dios en y por sí mismo; a través del velo de su superficie tangible también nos declara su autor "visiblemente invisible". Así es como Milton expresaría más tarde este lugar común en su *Paraíso Perdido*:

> Para nosotros invisible u oscuramente visto
> en esas tus obras más bajas, aún esas declaran
> tu bondad allende lo pensable y tu Divino Poder *.

Algunos escritores medievales, como Tomás de Aquino y Dante (en su *Carta a Can Grande della Scala*) habían sostenido que las obras seculares de la literatura pueden, como las Sagradas Escrituras convertirse en polisémicas, es decir, significar a la vez que su sentido literal, varias clases de verdades alegóricas. Schlegel proponía ahora lo que, para distinguirlo de la teoría medieval, podríamos llamar multiplicidad significativa o el polisemismo romántico. Según Schlegel una obra 'romántica' puede tener sentidos múltiples, pero en el particular sentido de poseer, como la creación de Dios, referencia bi-direccional, a la vez hacia fuera y hacia dentro, 'objetiva' y 'subjetiva'. Como dijera Lussky, a partir de la proporción "como Dios es a su creación, así es el gran artista moderno a su creación literaria".

> Schlegel podía concluir —y es evidente que así lo hizo— que exactamente como Dios, a pesar de su trascendencia, está inmanente en el mundo, "mostrando las cosas invisibles de él... por las cosas que son hechas", también así el típico escritor moderno, Shakespeare en este caso, a pesar de la trascendencia de sus obras por virtud de su objetividad, está llanamente inmanente en ellas y revela su invisible presencia por las cosas que él ha hecho [45].

Como veremos después en este capítulo, esta idea grávida sería derivada independientemente y explotada mucho más a fondo por el crítico inglés John Keble, pero fue claramente expresada repeti-

* [*To us invisible or dimly seen*
*In these thy lowest works, yet these declare*
*Thy goodness beyond thought, and Power Divine.*]

[45] LUSSKY, *Tieck's Romantic Irony*, p. 69.





das veces por Schlegel; por ejemplo en este pasaje escrito en 1801, en que trata de los cuentos de Boccaccio:

> Sostengo que la *novella* está muy bien adaptada para representar un modo y un punto de vista subjetivos —y hasta de la más profunda y peculiar manera— indirecta y simbólicamente, [*sinnbildich*] por así decirlo... ¿Pero por qué magia [ciertos cuentos de Cervantes] agitan lo más profundo de nuestra alma y la aprehenden con divina belleza, no siendo por virtud del hecho que doquiera el sentimiento del autor —hasta las más íntimas profundidades de su más íntima individualidad— resplandece a través suyo, visiblemente invisible; o también en razón, como en *El curioso impertinente*, de que ha expresado vistas que, en razón de su propia peculiaridad y profundidad tenían que ser expresadas de ese modo o no expresarse...? Precisamente aquello que es indirecto y velado en este modo de comunicación puede prestarse a más alto encanto que nada que es inmediatamente lírico. De un modo similar la *novella* misma es quizás particularmente adecuada a esta subjetividad indirecta y secreta, en razón de que en otros aspectos tiende mucho a ser objetiva [46].

Aquí, con frases que —con sus alusiones al simbolismo, la divina belleza y la significación velada, y su parangón u oxymoron de lo "visiblemente invisible"— están tomadas directamente de la tipología medieval y renacentista, emerge claramente la visión moderna familiar de que ciertas obras de literatura son sistemas simbólicos duales, que apuntan en dos direcciones, representando ostensiblemente el mundo exterior, pero expresando indirectamente al autor. En su forma más temprana, lo que ahora llamamos la teoría freudiana de la literatura fue en lo principal el resultado de aplicar la hermenéutica medieval a las obras seculares de ficción y poesía.

### 3. LO SUBJETIVO Y LO OBJETIVO EN LA TEORÍA INGLESA.

Es ya ostensible que, desde sus primeros usos en la crítica, los términos 'subjetivo' y 'objetivo' fueron a la vez múltiples y variables en sus significados. Esta ambigüedad complica grandemente la historia de los intentos románticos de emplear la literatura como

[46] *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* [Noticia de la obra poética de Juan Boccaccio], en *Jugendschriften*, II, 411-12, véase también *ibid.*, 151, 157, 348, 360, 370-71. Es un índice de las fuentes medievales de la concepción de Schlegel que en ese mismo ensayo él diga, refiriéndose a la *Vita di Dante* de BOCCACCIO: "Notable es también la vida general de la poesía en este documento. Él sostiene que es la cubierta terrestre y la vestidura corporal de cosas invisibles y poderes divinos" (*ibid.*, p. 407).

índice del temperamento; y resultará útil, creo, poner como prefacio a esta historia una sinopsis de algunas de las mayores variantes en la aplicación de los términos.

Subjetivo y objetivo en sus varias connotaciones, junto con los diversos pares de contrarios que con esas palabras eran a menudo asociados, sirvieron a la vez como términos históricos y críticos, y por ello fueron usados alternativamente para definir: 1) el carácter saliente de un período del arte; 2) el carácter sobresaliente de una obra de arte, sin importar de qué período; 3) cualidades específicamente estéticas que pueden encontrarse, separadamente o unidas, en cualquier obra de arte. Un cuarto uso de esos términos complicó todavía más sus papeles; 4) subjetivo y objetivo servían a veces como valores terminales de una escala que era empleada para graduar los varios géneros de poesía. En esta aplicación, que fue esbozada por Federico y Augusto Schlegel, la lírica era tenida por la forma enteramente subjetiva, la epopeya era puesta habitualmente en el extremo opuesto, de la pura objetividad, y el drama considerado como un compósito que está en algún lugar intermedio.

Este complejo de antítesis emparentadas —subjetivo y objetivo, ingenua y sentimental, clásico y romántico, estilo y manera, y el resto— migró al vocabulario de la crítica inglesa y americana principalmente durante y después de la segunda década del siglo XIX. Algunos ingleses —notablemente Coleridge, H. C. Robinson, Lockhart, De Quincey y Carlyle— descubrieron esos términos leyendo a Schiller o a los hermanos Schlegel o a Goethe en el original. Muchos más, como Hazlitt, se fiaron primariamente de la versión de la teoría alemana de madame de Staël en su libro *De l'Allemagne* o de versiones inglesas de documentos tales como las *Conferencias sobre arte dramático y literatura* de A. W. Schlegel (traducidas en 1815) [47]. Y en Inglaterra esos términos conservaron las variadas aplicaciones, las ambigüedades y los usos resbaladizos que habían tenido en Alemania. "La oscuridad alemana y la afectación inglesa —se quejaba John Ruskin en 1856— en estos últimos tiempos han multiplicado

47 Hazlitt hizo la recensión de esos dos libros, así como la del de SISMONDI, *De la Litterature du Midi de l'Europe* [Sobre la literatura de la Europa Meridional]; véase sus *Complete Works,* vols. XVI y XIX. HERBERT WEISINGER, en "El tratamiento inglés del problema clásico-romántico" (MLQ, VII, 1946, 477-8) pasa una revista muy incompleta de la difusión de algunos de esos términos en Inglaterra; René Wellek hace algunas adiciones en "El concepto de 'romanticismo' en la historia literaria", en *Comparative Literature,* I, (1949), 13-16.





mucho el uso de dos de las más objetables palabras jamás acuñadas por la turbiedad de los metafísicos —a saber, 'objetivo' y 'subjetivo'. No hay palabras que puedan ser más exquisita y totalmente inútiles" [48].

Quizá el uso por Coleridge de 'subjetivo' y 'objetivo' nos dé alguna idea de esa variedad. Al explicar los tres adjetivos de Milton "simple, sensorial, apasionado", que Coleridge considera como una adecuada definición sumaria de la poesía, puntualiza que "la segunda condición, sensorialidad [*sensuousness*], asegura la armazón de objetividad, esa nitidez y articulación de las imágenes" sin la cual la poesía se evapora en ensoñación, mientras "la tercera condición, la pasión, hace que ningún pensamiento ni imagen pueda ser simplemente objetiva, sino que la *passio vera* de la humanidad le ha de prestar el calor y la animación a la vez" [49]. En este sentido, ninguna poesía es puramente objetiva, pues la pasión es esencial y la pasión la hace más que "simplemente objetiva" —y presumiblemente, por consiguiente, subjetiva. En otras partes, sin embargo, Coleridge contrae lo 'objetivo' para hacerlo específicamente aplicable a la poesía de los antiguos; 'subjetivo', entonces, se convierte en un término histórico que caracteriza la poesía medieval y moderna. "Es este adentramiento [*inwardness*] o subjetividad lo que principal y fundamentalmente distingue a los clásicos de toda la moderna poesía" [50]. En un tercer uso, la 'subjetividad' es todavía más estrechada y al mismo tiempo subdividida, de modo de connotar atributos que pueden ser aparentemente poseídos por cualquier poeta o composición individualmente:

> No hay subjetividad alguna en la poesía homérica. Hay una subjetividad del poeta, como en Milton, que está ante sí mismo en todo

48 *Modern Painters,* III, iv, secc. 1.

49 *Coleridge's Shakespearean Criticism,* p. 148. En *Biographia Literaria,* I, 109, Coleridge alega haber reintroducido en Inglaterra las palabras "objetivo" y "subjetivo", que fueran de tan constante reiteración en las escuelas de antaño.

50 *Coleridge's Miscellaneous Criticism,* p. 148. Cf. *Table Talk,* p. 268, "sobre la poesía objetiva de los antiguos y el modo subjetivo de los modernos". Sobre algunos distingos contemporáneos entre "subjetivo" y "objetivo", véase: DE QUINCEY, "Estilo", en *Collected Works,* x, 226; JONES VERY, "Poesía épica" (1836), en *Poems and Essays,* Boston-Nueva York, 1886, p. 22; la recensión de Tennyson por W. J. Fox en *Monthly Repository,* nueva serie, VII (1833), p. 33; y el ensayo anónimo "Sobre la aplicación de los términos Poesía, Ciencia y Filosofía", *ibid.,* VIII (1834), p. 326.

lo que escribe; y hay una subjetividad de persona, o personaje dramático, como en todas las grandes creaciones de Shakespeare, Hamlet, Lear, etc.[51].

Finalmente, subjetivo y objetivo se convierten en atributos definitorios de las especies poéticas, al parecer independientemente de épocas o autores. La elegía —por ejemplo—

puede tratar cualquier tema, pero no debe tratar de ningún tema por el tema en sí; sino siempre y exclusivamente con referencia al poeta mismo... La elegía es exactamente lo opuesto a la epopeya homérica, en la que todo es puramente externo y objetivo y el poeta es una simple voz.

La verdadera oda lírica es subjetiva también...[52].

Para concluir, he aquí un pasaje del gran divulgador de las ideas alemanas, Henry Crabb Robinson, que en su breve ámbito incluye cantidad de términos críticos tomados de Schiller y los Schlegel —'objetivo', 'subjetivo', 'ingenuo', 'sentimental', 'estilo', 'ideal'— e intenta conciliar sus varias significaciones. La fuente es un artículo sobre Goethe en el *Monthly Repository* (1833), un periódico que en su breve vida incluyó algunas de las más interesantes especulaciones estéticas de su tiempo.

La épica se señala por este carácter del estilo: que el poeta presenta su objeto inmediata y directamente, con total desinterés por su propia personalidad. Es como si fuera un narrador y cronista indiferente y desapasionado... La clase opuesta de poesía es la lírica, en la que el poeta nos da principalmente los objetos como ellos se reflejan en el espejo de su propia individualidad. Y éste, ciertamente, es el carácter de las odas, elegías, canciones, etc. Estas mismas clases, designadas generalmente objetiva y subjetiva, fueron llamadas por Schiller ingenua y sentimental, y también han sido llamadas real e ideal. En general, los poetas modernos pertenecen a la clase subjetiva... El poeta dramático debe unir las capacidades de ambos en igual grado. En el plan de su drama, en las relaciones de los personajes unos con otros, todos en subordinación al designio de la obra, debe tener una imparcialidad épica; pero en la ejecución es lírico[53].

[51] *Table Talk*, pp. 93-4. Cf. *ibid.*, p. 213: En estilo: "Shakespeare es universal y, en verdad, no tiene *manera*".

[52] *Ibid.*, pp. 280-81. Acerca de las graduaciones contemporáneas de los géneros poéticos conforme a una escala de subjetivo-objetivo, véase, por ejemplo, MACAULAY, "Milton" (1825), *Critical and Historical Essays*, I, 159; JONES VERY, "La poesía épica" (1836) en *Poems and Essays*, pp. 41 ss.; J. STERLING, "Simonides" (1838, *Essays and Tales* [*Ensayos y cuentos*], I, 198-9.

[53] Citado por J. M. BAKER, *Henry Crabb Robinson* (Londres, 1937), pp. 210-11. Sobre la historia de *Monthly Repository*, véase F. E. MINEKA, *The Dissidence of Dissent* (Chapel Hill, 1944).





La variabilidad dialéctica de esos términos, aunque induzca a confusión al estudioso de la crítica, no era, en los mejores críticos, el resultado de una confusión intelectual sino un modo de convertir un instrumento analítico rígido en flexible. Por ejemplo, el empleo del distingo entre objetividad (en el sentido más común, que implica impersonalidad) y subjetividad de diversas especies, permitió a Coleridge y a otros expositores ajustar la interpretación caracterológica de la literatura al autor y obra en particular, y abandonar esta interpretación enteramente cuando se trataba de otros escritores a los que se estimaba inaplicable. Algunos extremistas, sin embargo, no admitieron límites a este modo de interpretación. Mirando toda poesía —o al menos toda genuina poesía— como una proyección del pensamiento, el sentimiento y el deseo individual, prosiguieron su búsqueda de la personalidad en los poetas de todos los períodos y cualquiera fuese la forma en que escribieron. Poesía que no esté "impregnada del carácter y las flaquezas del poeta como por un misterioso aroma" —sostenía Keble— "no es poesía en absoluto"[54]. Y Newman, que en este aspecto era un fiel seguidor de Keble, tradujo el mismo concepto en términos de lo subjetivo y objetivo; toda literatura en su expresar es subjetiva por definición. La literatura "es esencialmente una obra personal... [ella] es la expresión de las ideas y sentimientos de esa única persona, ideas y sentimientos personales, suyos... En otras palabras, la literatura expresa no la verdad objetiva, como se la llama, sino subjetiva; no cosas sino pensamientos"[55].

Creo que es bastante a modo de fundamentación teórica. Dedicaré el resto de este capítulo a los intentos, a comienzos del siglo XIX, de convertir la teoría expresiva en práctica crítica y en reconstruir la historia de la vida y el carácter de un escritor tomando como punto de partida sus escritos imaginativos. En obsequio a la economía, omitiré la discusión de contemporáneos tales como Byron, del que todos sabían que llevaba su corazón sobre su brazal, y enfocaré los intentos de habérselas con tres poetas antiguos, todos ellos olímpicos y cada uno de los cuales planteaba al crítico biográfico un problema de interpretación distinto: Shakespeare, Milton y Homero.

[54] *Lectures on Poetry*, II, 37.

[55] "Literatura" (1858). *The Idea of a University* [La idea de una Universidad] (Londres, 1907), p. 273.

4. LA PARADOJA DE SHAKESPEARE.

El desacuerdo entre Schlegel y Schiller sobre si Shakespeare era subjetivo continuó dividiendo a los críticos ingleses, aunque la mayoría coincidía con Schiller en que, en Shakespeare, "el poeta no podía ser aprehendido en parte alguna", antes que con Schlegel para quien en su obra "el espíritu de su autor era muy visible". Uno de los temas principales de la crítica de Coleridge es su insistencia en que Shakespeare está con Homero y es lo opuesto a Milton, Chaucer y la mayoría de los otros poetas, pues mantiene su personal yo fuera de sus escritos. En un pasaje, Coleridge, como Schiller, aplica a Shakespeare la analogía de la relación de Dios a su creación, aunque dando a Dios la figura de la Deidad de Spinoza, despersonalizada e inmanente:

> Shakespeare es la deidad spinozística —una creatividad omnipresente... La poesía de Shakespeare carece de carácter; esto es, no refleja al Shakespeare individual...

No obstante ello, no es, como Homero, 'objetivo' sino 'subjetivo', aunque su subjetividad sea de esa suerte peculiar que constituye la "subjetividad de la persona o personaje dramático" [56]. Pues sus personajes no han sido extraídos por inducción de los tipos de individuos externos, sino "por la simple fuerza de la meditación: tenía que imitar sólo ciertas partes de su propio personaje... y eran a la vez fieles a la naturaleza y fragmentos de la mente divina que los extraía..." [57]. De Shakespeare, por consiguiente, puede decirse que "imitaba ciertas partes de su propio personaje" y que, sin embargo, "era universal y en verdad no [tenía] manera alguna" [58].

Coleridge explica esta paradoja de la unión, en Shakespeare, de la subjetividad y la impersonalidad, al modo divino, en varios modos

[56] *Table Talk*, p. 92 (mayo 12 de 1830). Cf. HENRY HALLAM, *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Century* (1837-9), Nueva York, 1880, II, 70.

[57] *Shakespearean Criticism*, II, 117. Cf. Charles Lamb, "Sobre las tragedias de Shakespeare" (1811) *Works*, ed. Lucas, I, 102-3.

[58] *Table Talk*, p. 213 (febrero 17 de 1833). Cf. *Shakespearean Criticism*, II, 118 n.: "Sus dramas son "todo Shakespeare; —y nada Shakespeare". Acerca de las cualidades y potencias de la mente de Shakespeare que pueden, sin embargo, descubrirse en sus escritos, véase el tratamiento de *Venus y Adonis* por Coleridge en *Biographia*, II, 13-14.





alternativos. En términos metafísicos (los hemos examinado en un capítulo anterior) Shakespeare en su meditación introspectiva imita no la *natura naturata*, "su propia naturaleza en cuanto persona individual", sino la *natura naturans*, esa universal potencialidad "de la que su propia personal existencia no era sino una [modificación]" [59]. Re-enunciado psicológicamente, en términos de *Einfühlung*, él "se dispara a sí mismo y pasa a todas las formas del carácter y la pasión humana... Shakespeare se convierte en todas las cosas, aunque permaneciendo siempre él mismo" [60]. Coleridge emplea también para la peculiar capacidad de Shakespeare el término 'simpatía', primero desarrollado por los asociacionistas del siglo XVIII primariamente como concepto ético, y luego extendido, aún durante el mismo siglo, para explicar cómo un poeta es capaz de anular el espacio y el aislamiento de su sistema nervioso individual y convertirse, adrede, en la personalidad que contempla:

> La simpatía del poeta con los temas de su poesía es particularmente notable en Shakespeare y Chaucer; pero lo que el primero efectúa por un vigoroso acto de imaginación y metamorfosis mental, el último lo hace sin ningún esfuerzo, simplemente con la innata y bondadosa alegría de su naturaleza. ¡Cuán bien parecemos conocer a Chaucer! ¡Cuán absolutamente nada sabemos de Shakespeare! [61].

Como Coleridge, William Hazlitt creía que en Milton "se sigue la traza de las propensiones y opiniones del hombre en las creaciones del poeta, pero que Shakespeare, casi el único entre los poetas, "tenía la facultad de transformarse él mismo, a voluntad, en lo que eligiera... Fue el Proteo del intelecto humano" [62]. La explicación de Hazlitt sobre la facultad única de Shakespeare, empero, está anunciada en términos que son un desarrollo de la psicología inglesa. El 'alma espaciosa' de Shakespeare es el ejemplo máximo de "una intuitiva y poderosa simpatía".

> Era lo menos egoísta que se pueda ser. Era nada en sí mismo; pero era todo lo que los otros eran o podían llegar a ser... Tenía sólo que

[59] *Miscellaneous Criticism*, pp. 43-4.

[60] *Biographia*, II, 20. Véase también *Shakespearean Criticism*, I, 218; II, 17, 96, 132-3.

[61] *Table Talk*, p. 294 (marzo 15 de 1834). Cf. *Biographia*, II, 20. Sobre la historia estética del concepto de simpatía, véase W. J. Bate, "La imaginación simpática en la crítica inglesa del siglo XVIII", ELH, XII (1945), 144-64; y *From Classic to Romantic* [De lo clásico a lo romántico], cap. V.

[62] "Sobre el genio y el sentido común" (1821), *Complete Works*, VIII, 42.

pensar en una cosa para convertirse en esa cosa, con todas las circunstancias a ella pertenecientes... El poeta, puede decirse, por el momento se identifica él mismo con el personaje que desea representar y pasa de uno a otro como una misma alma que animara sucesivamente diferentes cuerpos [63].

Y John Keats, el más consecuentemente enfático de sus contemporáneos, que admiraba a Hazlitt y asistía a sus conferencias sobre Shakespeare. "El genio shakespeareano era una universalidad innata, lo más que puede lograr el intelecto humano es postrarse ante su indolente contemplación de rey" [64]. Keats extendía esta cualidad hasta definir con ella el carácter poético en general. "No es él mismo —no tiene un yo— es todas las cosas y ninguna". Un poeta "no tiene identidad —está continuamente dándole forma y colmando algún otro cuerpo" [65].

Los críticos ávidos de trato íntimo con el hombre, Shakespeare, encontraron un acceso aparentemente fácil y expedito en sus sonetos. Pues, por exitosamente que Shakespeare hubiera mantenido sus asuntos privados fuera de sus dramas y su poesía narrativa, ¿no hablan sus sonetos en primera persona y con la más convincente pasión sobre gentes y acontecimientos explícitos? Supóngase simplemente que se pueda identificar la voz lírica con la propia del autor y se habrá despejado el camino a estremecedoras revelaciones sobre la vida y los sentimientos más profundos de Shakespeare.

En el siglo XVIII los sonetos de Shakespeare, como sus otros escritos no dramáticos, habían sido omitidos de la mayoría de las ediciones de sus obras completas y eran ignorados o desdeñados por sus críticos. El comentario de Steevens es notorio, según el cual "las más severas leyes que el Parlamento pudiera dictar no podría obligar a los lectores a ponerlos a su servicio". El crecimiento del interés por los sonetos es sincrónico con el desarrollo de la tendencia biográfica en la crítica. Ostensiblemente fue Augusto Wilhelm Schlegel quien tuvo el acierto del crucial descubrimiento cuando escribió, en un artículo para las *Horen* de Schiller (1796) que los

[63] "Sobre Shakespeare y Milton", *Lectures on English Poets* (1918) en *Complete Works*, v. 47-8, 50. Véase J. W. Bullitt, "Hazlitt y la concepción romántica de la imaginación, *Philological Quarterly*, XXIV (1945), 354-61.
[64] Nota marginal citada por Charles y Mary Cowden Clarke, *Recollections of Writers* (Londres, 1878), p. 156. Keats sugiere, empero, que Hamlet es quizá más parecido al propio Shakespeare en su vida común y cotidiana que cualquier otro de sus personajes" (*Letters*, p. 347).
[65] *Letters*, pp. 227-8 (27 de octubre de 1818).





sonetos "son valiosos primordialmente porque parecen inspirados por un amor y una amistad que no fueron imaginarios" [66]. En sus *Conferencias sobre arte y literatura dramáticos,* pronunciadas en 1808, se explayó sobre el tema:

Trasunta más la ordinaria deficiencia de la agudeza crítica en los comentadores de Shakespeare que ninguno de ellos, que yo sepa, haya pensado nunca en valerse de sus sonetos para rastrear las circunstancias de su vida. Esos sonetos pintan lo más inequívocamente la situación y los sentimientos reales del poeta; nos ponen en conocimiento de las pasiones del hombre; hasta contienen confesiones llamativas de sus yerros de juventud [67].

Después de la traducción de las *Conferencias*, en 1815, por John Black, Schlegel fue a menudo invocado como patrono por los 'detectives' literarios ingleses de la historia privada de Shakespeare, y en 1827 Wordsworth dio al grupo su divisa: "Con esta llave, Shakespeare nos abrió el corazón" [68]. En 1838, Charles Armitage Brown, que había sido muy amigo de Keats, dedicó un libro entero a *Los poemas autobiográficos de Shakespeare,* que estableció el patrón básico de muchos comentarios ulteriores. Los verdaderamente amantes de Shakespeare, según dice Brown al explicar el motivo de tales investigaciones, "lo conocerían todo a su respecto; lo verían a él cara a cara, lo oirían hablar, estarían en su compañía, vivirían con él por entero". La historia personal que Brown extrae de sus sonetos es la ahora familiar que incluye un amigo bienamado, un poeta rival y una oscura querida. Algo en la conducta de Shakespeare, Brown lo admite, fue de moralidad discutible; pero de la serie de episodios como un todo el crítico sale con una imagen que no fue sólo la norma en aquella época de 'bardolatría', sino que reaparece en muchas restauraciones modernas del retrato de Shakespeare, tales como la de Carolina Spurgeon.

Cuando abro las páginas de Shakespeare, mi razón no ve nada que no sea el producto de una mente superior, ayudada y fortalecida por

[66] *Sämtliche Werke*, ed. Eduard Böckling (Leipzig, 1846), 38 n. Sobre este tema, véase Otto Schoen-René, *Shakespeare's Sonnets in Germany,* 1787-1939 [Los sonetos de Shakespeare en Alemania], tesis doctoral inédita (Universidad de Harvard, 1941).
[67] Trad. Black y Morrison (Londres, 1889), p. 352.
[68] "No desdeñéis el soneto". Wordsworth había dicho anteriormente, en el ensayo añadido a sus *Poemas* de 1815: "Existe un pequeño volumen de poemas misceláneos en el que Shakespeare expresa sus propios sentimientos en persona propia". (*Wordsworth's Literary Criticism,* p. 179).

> la más aguda observación y el más hondo estudio. Sí, una cosa más... un espíritu de bondad en él... Una bondad nativa, una inagotable caridad, un ardiente amor por todas las cosas creadas [69].

Queda algo por decir de aquellos que, en vez de mirar los sonetos de Shakespeare como la única desgarradura en la cota de mallas de la impersonalidad de Shakespeare, operaban sobre el supuesto de que se autorrevela en todos sus escritos. En Inglaterra, las primeras décadas del siglo XIX produjeron variedad de libros y artículos dedicados a reconstruir las creencias morales, políticas y religiosas de Shakespeare, a partir de sus obras de teatro. El ensayo de Hartley Coleridge, *Shakespeare, Zory y Caballero* (1828), cuyo título habla por sí, es representativo. Los dos ensayos de Jones Very sobre Shakespeare (1838) son más interesantes para nosotros que la mayoría. Fueron escritos por un joven americano que creía componer al dictado del Espíritu Santo. Contienen cantidad de conceptos críticos que eran todavía relativamente novedosos en Inglaterra y proponen una temprana versión de la teoría de que Shakespeare ha de ser identificado con Hamlet —un Hamlet interpretado no como enfermo de abulia romántica sino como temeroso de la muerte por el exceso mismo de su pasión por la vida y la acción. Very concuerda con la opinión de que el secreto de la capacidad creadora de Shakespeare es su poderosa simpatía proyectiva. "Con la mente perpetuamente asombrada de un niño, se transformaba siempre en el objeto que veía", y tan fuertemente "como para parecer por el momento no tener otra individualidad". Pero es un error suponer, en consecuencia, que el Shakespeare real no es ninguno de sus personajes; él es todos sus personajes. "Esta visión de Shakespeare nos llevará a mirar sus personajes como la expresión natural suya propia, como sus brotes o sus vástagos" [70]. Y la dificultad misma que encontramos en interpretar a Hamlet deriva del hecho de que Shakespeare ha empleado este personaje más a fondo que todos los otros "para la expresión de sus propios sentimientos"; su oscuridad surge "de su conexión demasiado estrecha con su propia mente" [71].

[69] *Shakespeare's Autobiographical Poems* (Londres, 1838), pp. 3, 45-7, 181. Para una explicación de la lectura biográfica de los sonetos de Shakespeare, véase la edición de Hyder E. Rollins en *New Variorum Shakespeare* (Filadelfia, 1914), II, Apéndice IV.

[70] "Shakespeare", *Poems and Essays*, pp. 39, 37, 40.

[71] "Hamlet". *Ibid.*, pp. 53-5, 60.





Pero Carlyle era rey entre aquellos que leían a su autor no por lo que hizo sino por lo que fue. Es verdad que adoptó el distingo alemán entre la manera y la ausencia de manera y la prevaleciente oposición entre escritores tales como Byron "que no pintaba nada que no fuera él mismo", por un lado, y Homero, Shakespeare y Goethe, por el otro. Una característica de Goethe, por ejemplo, es "su universalidad; su entera liberación de la manera".

> Tan arduo es descubrir en sus escritos... de qué suerte de estructura espiritual era, cuáles eran su temperamento, sus afectos, sus especialidades individuales. Pues todo vive libremente dentro de él: ...no parece este hombre o aquel hombre, sino un hombre. Estimamos que esto es lo característico de un maestro en el arte de cualquier suerte; y especialmente verdadero de todos los grandes poetas... ¡Cuán verdadero es ello de Shakespeare y Homero! ¿Quién conoce o puede figurarse qué era el hombre Shakespeare a la primera, a la vigésima lectura de sus obras? [72].

Pero para Carlyle ausencia de manera no era, como para la mayoría de los críticos equivalente a ausencia de autorrevelación sino simplemente un mayor desafío al lector. Pues "transformar en figura, en vida, la opinión, el sentimiento que pueda morar en él... en su más amplio sentido, estimamos es en lo esencial el gran problema del Poeta". Aún en los escritos de Goethe, "como en los escritos de todo hombre, el personaje del autor debe quedar registrado", y las "opiniones, carácter, personalidad [de Goethe] cualquiera sea la dificultad, son y deben ser descifrables en sus escritos" [73]. Carlyle, típicamente, designa sus ensayos sobre escritores "Jean Paul Friedrich Richter", "Goethe", "Burns", y se ocupa muy poco de su arte y mucho de sus vidas y su calidad personal y moral.

Carlyle trata de tal modo a Shakespeare, "El héroe en cuanto poeta". Aplica a la relación de Shakespeare con sus asuntos el viejo análogo del espejo mimético, pero mediante un *tour de force* interpretativo convierte la perfección con que Shakespeare refleja el mundo en una revelación del reflector. "¿Y no es la moralidad de Shakespeare, su coraje, candor, tolerancia, veracidad... visible allí también? ¡Grande como el mundo! No un pobre espejo cóncavo-convexo, torcido, que refleja todos los objetos con las propias concavidades y convexidades, un espejo perfectamente plano; esto hemos

[72] "Goethe" (1828), *Works*, XXVI, p. 245.

[73] *Ibid.*, pp. 244-6.

de decir también si queremos entenderlo, un hombre en justo parentesco con todas las cosas y los hombres, un hombre bueno". Su jubilosa serenidad es notable, aunque "aquellos sonetos suyos atestigüen expresamente en qué profundas aguas había vadeado y nadado luchando por su vida". Pero, en contraste, "¡observad su alegría, su genuino, desbordante amor a la risa!" Tan deliberada es la búsqueda unilateral de Carlyle en la literatura de una comunión en las almas, que los efectos sobre el drama de Shakespeare de las causas mismas que hasta ahora habían servido como cualidades definitorias de un 'arte' —los requerimientos del medio empleado, la naturaleza de sus convenciones y las demandas del auditorio— constituyen para Carlyle otros tantos vaciaderos de desperdicios entre aquellos "reventones radiantes" que iluminan al hombre mismo.

> Pero diré, de las obras de Shakespeare en general, que no tenemos en ellas la impronta plena de él; ni siquiera tan plena como la tenemos de muchos hombres. Sus obras son otras tantas ventanas, a través de las cuales vemos una vislumbre del mundo que había en él... Tales reventones, empero, nos hacen sentir que la materia que los rodea no es radiante; que ella es, en parte, temporaria, convencional. ¡Ay! Shakespeare tenía que escribir para el Teatro del Globo: su gran alma tenía que aplastarse, como pudiera, entrando en ese molde y no en otro. Ocurre con él, pues, como ocurre con nosotros todos. Ningún hombre trabaja sino en ciertas condiciones... *Disjecta membra* es todo lo que encontramos de cualquier poeta, de cualquier hombre[74].

A partir de esos comienzos se desarrolló la más enorme masa de biografía conjetural bajo la cual un autor haya tambaleado en su camino hacia la inmortalidad. El impresionismo tosco del retrato de Shakespeare por Carlyle cedió el lugar al detallismo más y más trabajado. A medida que la paciente acumulación de probanzas externas, apoyada por las técnicas para analizar los cambios de la versificación en los dramas mismos, proporcionaban mayor certeza sobre la cronología de los escritos de Shakespeare, emergieron de allí las biografías 'de desarrollo' en que las obras de Shakespeare son vistas como episodios singulares dentro del inmenso drama de la vida íntima de Shakespeare —esa "tragedia de las tragedias" como Frank Harris la llamó, "en la que *Lear* es sólo una escena". En 1874 Edward Dowden formulaba el estereotipo biográfico de "En el taller", "En el mundo", "Saliendo de las profundidades", "En las cimas" —en que la vida de Shakespeare se redondea con *La Tempestad*[75]. Ajustándose a esos u otros esquemas, Shakespeare ha sido desenigmatizado de sus obras por cantidad de críticos muy capaces desde David Masson a Dover Wilson. Pero la guerra romántica sobre la cuestión de si está justificado que pretendamos leer la vida de Shakespeare a través de sus obras, está muy lejos de haberse resuelto. Tan formidables antagonistas como G. L. Kittredge y E. E. Stoll todavía sostienen, como Schiller y Coleridge antes que ellos, que los escritos de Shakespeare revelan sólo al artista y que el hombre Shakespeare debe seguir siendo un misterio.

74 *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), en *Works*, I, 101, 104, 108-11. En su ensayo sobre Shakespeare, en *Representative Men* [Hombres representativos] (1850), modelado en parte sobre la mencionada obra de CARLYLE, Emerson no logró descubrir ni siquiera esas limitaciones de la autorrevelación que Carlyle lamentaba. "¿Qué rasgo de su mente privada ha ocultado en sus dramas?... Muy lejos de ser Shakespeare el menos conocido, es la única persona, en toda la historia moderna, conocida para nosotros."





## 5. MILTON, SATÁN Y EVA.

Los críticos románticos eran unánimes en que, sin las complicaciones de la objetividad y la carencia de manera que velaran su imagen, John Milton, como lo dijo Coleridge, "está él mismo en cada línea de *El Paraíso perdido*"[76]. Las razones de esta opinión son bastante simples. Entonces, como ahora, Milton como persona era incomparablemente mejor conocido que cualquier poeta anterior. Su triple función de político, estudioso y poeta lo habían convertido en tema de cantidad de comentaristas y biógrafos, y las autodescripciones en sus escritos en prosa son tantas y tan extensas como para formar, reunidas, una autobiografía de formidables dimensiones. Al mezclar, explícitamente, expresiones personales con la narración épica en *El Paraíso perdido*, invita a los críticos a buscarlo en otros pasajes no escritos en primera persona. Su estilo es relativamente homogéneo, sea quien hable él mismo o personajes de su invención; y éstos se prestan a la interpretación biográfica porque son relativamente pocos y han sido descriptos con anchas y firmes pinceladas, sin la complejidad y la infinita variedad que ha dado tanto que

75 *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and His Art* [Shakespeare: un estudio crítico de su mente y su arte] (Londres, 1875).

76 *Table Talk*, pp. 92-3; mayo 12 de 1830. Cf. *Shakespearean Criticism*, II, 96; y *Biographia*, II, 20.

hacer cuando no ha acobardado a los buscadores del Shakespeare esencial.

El paralelo entre las circunstancias en que se encontró Milton después de la Restauración y las del héroe vencido de Samson Agonistes, privado de sus ojos en Gaza, era demasiado patente para pasar inadvertido, ni siquiera en el siglo XVIII [77]. Pero la mayoría de los críticos románticos prefirieron más bien buscar a Milton en *El Paraíso perdido*, donde la extracción del elemento personal requería una estrategia más intrincada que la simple ecuación del autor con el protagonista, y en que también prometía resultados más llamativos. Recordemos que Shakespeare fue a menudo parangonado con Dios el Creador, y hasta fue dotado de los atributos adecuados de la omnisciencia, la omnipotencia y la beneficencia. Un prototipo común para Milton, por el contrario, fue precisamente el Gran Oponente de Dios; pero si el retrato resultante del poeta no era divino, no era tampoco en nada "menos que el Arcángel arruinado y al que el exceso de gloria oscureció".

Por más de un siglo desde que la gran epopeya se publicara, nadie puso en duda que el propósito en que con toda su alma se había empeñado Milton había sido, como él lo declarara, "justificar los caminos de Dios ante los hombres", o que sus simpatías estuvieran, sin reserva alguna, del lado del Omnipotente en Su represión de la rebelión satánica. Hubo en verdad alguna observación en el sentido de que al elegir una fábula en que Satán es la figura central, activa y temporalmente victoriosa, Milton se había deslizado en la inadvertencia de hacer de él, en sentido puramente técnico, el héroe épico. Dryden presentó esta impugnación en 1697; John Dennis, unos siete años después, convenía en que "el Diablo es, propiamente, su héroe, puesto que se lleva la mejor parte". Y a pesar de la réplica de Addison, de que el héroe es el Mesías; y de Blackmore, de que el héroe es Adán, Chesterfield, en 1749, continuaba sosteniendo "con el señor Dryden, que el Diablo es en verdad el héroe del poema de Milton; ya que el plan que él se traza, persigue, y al final ejecuta, es el tema del poema" [78]. Un enemigo político de la Gran Rebelión, como el Dr. Johnson, podría hacer a Milton el cargo de que su republicanismo se fundaba en su "deseo de independencia" temperamental, y de que "no sentía tanto amor a la libertad como repugnancia a la autoridad" [79], pero por largo tiempo a nadie se le ocurrió, ostensiblemente, vincular esta manera de entender el carácter de Milton con su indeliberada elevación de Satán a la posición de formal protagonista de *El Paraíso perdido*.

Pasado algún tiempo, al papel dirigente de Satán se dio muy distinta importancia. En 1787, Robert Burns, que sentía escozor bajo los desmanes del opresor y la insolencia de los funcionarios, con corazón alegre dio nacimiento a la actitud del satanismo romántico, que pronto reaparecería, con algún cambio, como byronismo:

> Tengo tan poco respeto por los reyes, los señores, el clero y los críticos, etc., como todos esos respetables caballeros por 'poetazgo' [Bardship] ... Estoy resuelto a estudiar los sentimientos de una persona muy respetable; el Satán de Milton: ¡Salud, horrores! ¡Salud, mundo infernal!

Y unos pocos meses más tarde: "Denme un licor como mi héroe favorito, el Satán de Milton" [80]. Satán ha llegado a ser el héroe, no por razones técnicas sino porque el lector se inclina un tanto a plegarse a su bando en la guerra entre el cielo y el infierno.

Este proceso llegó a su culminación en William Blake. Blake estaba familiarizado con la tradición de los múltiples significados de la Biblia y también con el desarrollo de diversas formas de criptología literaria en la teoría y la práctica de la cábala, Swedenborg y otros adeptos del ocultismo. Él mismo leía habitualmente no por el contenido que está en la superficie sino buscando siempre descubrir alegorías veladas del dominio espiritual del hombre. No sorprende que mediante la unión de este principio con su psicología protofreudiana Blake formulara lo que es, creo, el primer caso de ese modo radical del polisemismo romántico en el que el significado

77 THOMAS NEWTON, en 1752, observaba sobre la gran lamentación de Sansón que empieza en el verso 594, "Tanto siento desfallecer mi ánimo nativo": "Aquí Milton en la persona de Sansón describe su propio caso... No podría haberlo escrito tan bien sino con su propio sentir y experiencia" (*Paradice regained* [El paraíso recobrado], con la adición de *Samson Agonistes*, (2ª ed., Londres, 1753). Cf. su comentario al verso 90, y *passim*. Véase WILLIAM HAYLEY, *The Life of John Milton*. (Londres, 1835).

78 DRYDEN, "Dedicatoria del *Eneas*", *Essays*, II, 165; ADDISON, *Spectator*, nº 297 (febrero 9 de 1712); DENNIS, *The Grounds of Criticism in Poetry* [Fundamentos de la crítica en poesía] (1704), *Critical Works*, I, 334; CHESTERFIELD, carta a su hijo, 7 de febrero de 1749, *Letters*, ed. Bonamy Dobrée, 6 vols. (Londres, 1932), IV, 1306.

79 "Vida de Milton", *Lives of the Poets* (ed. Hill), I, 157.

80 BURNS, Carta a Mrs. Dunlop (abril 30 de 1787), *Letters*, I, 86; y a James Smith (11 de junio de 1787), *ibid.*, I, 95.

personal latente de un poema narrativo resulta no sólo subyacer sino contradecir y cancelar la intención superficial. Leída por Blake, la derrota de Satán se explica como la lamentable y pestilencial victoria de la razón represiva sobre las pasiones y los deseos del hombre, esa "energía" que "es el eterno deleite".

> Los que constriñen el deseo lo hacen así porque es lo bastante débil para ser constreñido; y el que constriñe, es decir, la razón, usurpa su lugar y gobierna al que carece de voluntad...
>
> La historia de esto está escrita en *El Paraíso perdido* y el gobernante o la razón es llamada el Mesías.

Lo más significativo es el notable *postcriptum* de Blake. En éste la inversión del propósito ostensible del poema es atribuido a un aspecto del carácter de Milton desconocido para el autor mismo, pero revelado por el inconsciente fervor y la libertad con que pinta los hechos de Satán.

> Nota: La razón por la que Milton escribió encadenado cuando escribió acerca de los Ángeles y Dios, y en libertad cuando lo hizo sobre los Diablos y el Infierno, es porque era un verdadero poeta y del partido del Diablo sin saberlo [81].

Esto fue escrito en 1793. Un cuarto de siglo más tarde, Shelley dio a este punto de vista su enunciado clásico en su *Defensa de la poesía*; y sea como fuere que pensemos ahora acerca de la interpretación —o ignorancia— de Shelley acerca de las convicciones intelectuales de Milton, el pasaje no tiene igual por el vigor con que expresa el arduo problema artístico que plantea el aparentamiento por Milton de protagonistas infinitamente desiguales. Shelley dio por cosa conocida que en las epopeyas de Dante y Milton la superficie narrativa no es más que la vestidura tangible del propio espíritu del poeta.

> Las nociones deformes de las cosas invisibles que Dante y su rival Milton han idealizado son simplemente la máscara y el manto con que esos grandes poetas recorren la eternidad envueltos y disfrazados.

En cuanto a saber hasta qué punto esos poetas "eran conscientes del distingo que debe haber subsistido en sus mentes entre su propio

[81] *The Marriage of Heaven and Hell* [Las bodas del cielo y el infierno], en *Poetry and Prose*, p. 182.





credo y el de las gentes", Shelley, a diferencia de Blake, no compromete opinión. Pero, eso sí, está seguro de que *El Paraíso perdido*, adecuadamente descifrado, refuta la teología que profesa apoyar.

> ...el poema de Milton contiene dentro de sí una refutación filosófica del sistema del que, por extraña y natural antítesis, ha sido el principal apoyo popular... El Diablo de Milton, como ser moral, es tan altamente superior a su Dios como el que persevera en algún designio que conceptúa excelente, a despecho de la adversidad y la tortura, lo es comparado con quien, en la fría seguridad del triunfo indudable, inflige la más horrible venganza sobre su enemigo, no llevado a ello por la noción equivocada de inducirlo a arrepentirse de su perseverancia en la enemistad sino con el confesado propósito de exasperarlo para que merezca nuevos tormentos [82].

Aunque sorprenda, debemos clasificar a John Keble dentro de este grupo de críticos, pues unía la opinión de Johnson de que Milton es un rebelde por temperamento con la creencia de que Satán es el héroe de *El Paraíso perdido*, con miras a sugerir que el primer hecho fue la causa inconsciente del segundo. A diferencia de sus predecesores heréticos en ese modo de pensar, innecesario es decirlo, el alto jerarca eclesiástico señalaba el fenómeno sólo para deplorarlo.

> Es una queja bien conocida, entre muchos lectores de *El Paraíso perdido*, que a ellos les resulta difícil dejar de simpatizar, en cierto modo, con Satán, como héroe del poema. La explicación más probable podría atribuirse, seguramente, a que el autor compartía mucho del altanero y vengativo espíritu republicano que ha asignado al personaje, y por consiguiente, aunque quizás inconscientemente, trazó su retrato con peculiar gusto [83].

Cuando Coleridge reconstruyó el personaje de Milton, sus supuestos no confesados eran parecidos, pero sus conclusiones distintas. Convenía, es verdad, en que Milton se había descripto a sí mismo en todos los personajes del poema, incluso en Satán. En 1833 escribía:

> En *El Paraíso perdido* —a decir verdad en todos y en cada uno de sus poemas— es Milton mismo el que veis; su Satán, su Adán, su

[82] *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 145-6. En el Prefacio a *Prometeo Liberado*, Shelley había llamado a Satán "el Héroe de *El paraíso perdido*, pero de carácter menos "poético" que Prometeo porque sus virtudes están teñidas de ambición, envidia y venganza.

[83] Recensión de *The Star in the East* (La Estrella de Oriente) de JOSIAH CONDER, en *Quarterly Review*, XXXII (1825), pp. 228-9.

Rafael —casi su Eva— son todos de John Milton; y es el sentido de este intenso egotismo el que me da el más grande de los placeres leyendo las obras de Milton [84].

Pero Coleridge había manifestado, en una conferencia pronunciada quince años antes, que no creía que las secretas simpatías de Milton hubieran traicionado el propósito confesado del poema. "En cuanto al objeto de Milton: ¡Era justificar los caminos de Dios ante el hombre!" El personaje de Satán, como Milton lo entendía, "es el orgullo y la indulgencia sensual, que encuentran en el yo el único motivo de la acción". La revelación íntima de las personales simpatías y anhelos de Milton, sugiere Coleridge, ha de encontrarse en esas descripciones, sentidas con el corazón, de las felicidades conyugales en el Jardín del Edén.

En la descripción del Paraíso mismo tenéis el aspecto más luminoso de Milton como hombre... El amor de Adán y Eva en el Paraíso es del más alto mérito — no fantasmal y sin embargo alejado de todo lo que degrade...

¡Nadie puede terminar la relectura de este poema inmortal sin el hondo sentimiento de la grandeza y pureza de alma de Milton, o sin sentir cuán capaz de los goces hogareños era realmente, a pesar de las contrariedades con que en realidad tropezó, provenientes de una elección ostensiblemente infeliz en el matrimonio [85].

Apenas leída esta última sentencia, teniendo *in mente* el propio principio de Coleridge de que un autor subjetivo se narra él mismo en su obra, surge irresistible el pensamiento: *de te fabula.* ¿Pues qué autor era más subjetivo que Coleridge; y a quién podía aplicársele mejor el enunciado de que "era capaz de goces hogareños" a pesar de "una elección infeliz en el matrimonio"? Lo que nos lleva a un nuevo descubrimiento: que cada uno de esos retratos de Milton tiene notable parecido con el retratista. Coleridge, miserablemente desgraciado con Sara Fricker y enamorado de Sara Hutchison, vio a Milton en situación similar, anhelando una esposa benévola y tratable como Eva. Blake recreó a Milton dentro de su propia imagen

[84] *Table Talk,* pp. 267-8.

[85] La décima de sus conferencias de 1818, *Miscellaneous Criticism,* pp. 163-5. Véase también el soberbio análisis de la psicología moral de Satán que hace Coleridge en el Apéndice B del *Manual del estadista,* en *Lay Sermons,* pp. 68-70. MACAULAY, escribiendo sobre Milton en 1825, coincidía con la interpretación de Coleridge; véase sus *Critical and Historical Essays,* I, 169-70.





hecha de antinomias. Y si le parecía a Shelley que Milton proyectaba su odio a la tiranía en el personaje de Satán, la propia vida de Shelley era un caso histórico clásico de rebelión, ajustado al esquema psicoanalítico: rebelión, primariamente, contra el padre, y, derivadamente, contra aquellas imágenes paternas proyectadas que son los reyes y la deidad. Parecería, pues, que la interpretación biográfica de una obra podría, conforme a sus propios principios, ser interpretada mediante la biografía del intérprete; y esto nos abre una perspectiva de regresión al infinito.

Por otra parte, el hecho de que esas descripciones de Milton difieran no demuestra por sí sólo que alguna de ellas deba ser necesariamente errónea. La diversidad —y hasta la aparente antítesis— de las características atribuidas puede resolverse en el concepto del multifacetismo de la naturaleza humana; es cuando menos posible que Milton fuera Satán y Adán a la vez. Y esto es exactamente lo que unos pocos críticos románticos sugirieron.

Como era de esperarlo, Hazlitt estaba convencido de que "raramente un hombre, aun de alto genio, puede hacer mucho más que transportar sus propios sentimientos y carácter o alguna pasión prominente y dominante a situaciones ficticias e inusitadas". A esta regla Shakespeare es una excepción, pero no Milton. "Milton, mediante alusiones, ha incorporado gran parte de su historia política y personal en los principales personajes e incidentes de *El Paraíso perdido*... Se siguen las inclinaciones y las opiniones del hombre en la creación del poeta" [86]. Algunos años antes, en un análisis de *El Paraíso perdido,* había encontrado que el personaje de Satán y las escenas hogareñas en el Edén eran de importancia equivalente. "En una palabra, el interés del poema surge de la osada ambición y fieras pasiones de Satán, y del relato de la felicidad paradisíaca y su pérdida por nuestros primeros padres". Satán es el héroe; indudablemente, en verdad, "el tema más heroico jamás escogido para un poema". Pero Hazlitt proponía una teoría, más sutil que la mayoría, de que Satán expresa una actitud dual en su creador, de aquiescencia religiosa y de impaciencia frente a la autoridad:

Algunos pueden creer que ha llevado su liberalidad demasiado lejos y que ha perjudicado la causa que profesaba al hacer [de Satán] el principal personaje del poema. Si se considera la naturaleza del tema, estaría igualmente en peligro de incurrir en esta falta por su

[86] "Sobre el genio y el sentido común". *Complete Works,* 42.

fe en la religión y su amor por la rebelión; y quizás cada uno de esos móviles tuvo su buena parte en determinar la elección del tema.

Al mismo tiempo, Hazlitt se extendía complacientemente, aun más que Coleridge sobre la felicidad de Adán y Eva. (Recordemos que Hazlitt era a la vez político avanzado y hombre casado infelizmente.)

> Es verdad, hay poca acción en esta parte del poema de Milton; pero hay allí mucho sosiego y más goce...
> ¿Qué necesidad había de acción donde el corazón estaba colmado de bienaventuranza e inocencia sin ella? No tenían ellos nada que hacer sino sentir su propia felicidad y 'saber no saber más' [87].

Para citar otro ejemplo: John Sterling, discípulo de Coleridge y Carlyle, era, sobre este punto, trinitario. Formulaba su concepto de Milton como una unión de Satán, Adán y también Jehová.

> Que los más grandes, como los más triviales, escritos de Milton son fragmentos y ojeadas no encubiertos del yo individual de Milton, todos los admitirán... Su razón moral, exaltada a las regiones de la pura inteligencia e investida de cristalina gloria, constituye, no sugiere simplemente, los más altos seres de su Cielo. Sus austeros, reconcentrados y a menudo frustrados afectos humanos son los originales de sus personajes terrestres. Y su apasionado y melancólico querer ser, como la sombra arrojada por el encenderse de un relámpago sobre los paredones de nieve de una cumbre alpina, proporciona las formas y la demoníaca estatura de sus espíritus infernales [88].

La posición, pues, de que Milton revela sus predilecciones en el Pandemonio tanto como el paraíso no es insostenible, pues no hay razón caracterológica por la que un rebelde flamígero, orgulloso como Lucifer, no pudiera haber sido el amante sustituto de una Eva sumisa. La cuestión es: ¿fueron esos rasgos, empíricamente posibles, los reales atributos de Milton, en vida suya?

Los opositores recientes a la interpretación satánica de Milton insisten en el hecho de que no fue sino cuando la creencia pública en la firme infraestructura teológica de *El Paraíso perdido* se hubo debilitado que el papel de Satán en la epopeya cósmica empezó a parecer equívoco. Además, hay casi invariablemente un círculo vicioso en este procedimiento interpretativo: una selección de testimonios externos acerca del autor es usada como guía para la autorevelación poética, y estos datos son invocados para convalidar el retrato después de haber entrado en su composición.

Pero, cualesquiera sean las dificultades lógicas y empíricas que trae consigo, la búsqueda de Milton en *El Paraíso perdido* se continuó con energía inflaqueable por los críticos postrománticos y últimamente recibió nuevo ímpetu con la vulgarización de los conceptos freudianos. La identificación que hace E. M. W. Tillyard de Satán con Milton, o al menos con un aspecto de Milton, se ha abierto camino en manuales de historia de la literatura; mientras algunos otros críticos nuestros, como algunos de sus prototipos románticos, atribuyen a Milton el papel dual de Satán y Adán. Esta última es, esencialmente, la visión que surge de la larga investigación de Denis Saurat en *Milton, hombre y pensador*, nítidamente resumida por Middleton Murry:

> Hay, por cierto, sobreabundancia de riqueza poética inconsciente en Milton: de la cual la más asombrosa manifestación es la apasionada simpatía inconsciente por la energía rebelde de Satán, y la más atrayente, la amable pintura de la sensual inocencia de nuestros primeros padres en el Paraíso [89].

Aún más, así como la temprana disensión sobre si Shakespeare era subjetivo u objetivo sobrevive en nuestros días, así también los modernos comentaristas de Milton —aun aquellos que se oponen a la interpretación romántica del hombre— no son menos unánimes que los románticos en que Milton se revela él mismo en sus poemas. Douglas Bush, por ejemplo, ha escrito una tajante crítica sobre el uso, falto de criterio, de la biografía en la crítica de la obra de Milton, que "convierte las conjeturas biográficas en hechos biográficos", y que luego hace de "esa conjetura la base de buena parte del análisis de los últimos poemas, *El Paraíso perdido* en particular". Y sin embargo, exhorta a un modo de leerlo que desciende en línea recta del polisemismo romántico, que traduce la referencia objetiva en revelación espiritual.

> Es... esencial para nuestra plena valoración de los mayores poemas que podamos representarnos vívidamente [*realize*] ...lo que esas

[87] *Lectures on the English Poets* [Conferencias sobre los poetas ingleses] (1819), *ibid.*, v, 63, 65-7.
[88] "Sobre los escritos de Thomas Carlyle" (1839) *Essays and Tales*, I, 340-41.

[89] *Studies in Keats New and Old* [Estudios sobre Keats, nuevos y antiguos] (2ª ed., Oxford, 1939), p. 121.

últimas obras representan en la evolución espiritual de su autor: que el revolucionario militante y confiado ha perdido su fe en los movimientos de masa... que ha aprendido en carne propia que "en Su voluntad está nuestra paz". Pero todo el conocimiento esencial lo obtenemos de las obras mismas, con la ayuda de los otros escritos de Milton, no de su biografía [90].

Para los críticos más modernos, como para Shelley, el gran poema de Milton (cualquier cosa que pueda ser, por añadidura) es "la máscara y el manto" con que el poeta recorre la eternidad; difieren sólo sobre la naturaleza del hombre que está tras la máscara.

### 6. La clave que lleva al corazón de Homero.

Quedan por historiar las aventuras del más osado, pertinaz y metódico de los exploradores románticos de la personalidad. Todos admitían que Milton era subjetivo; algunos sostenían que hasta Shakespeare era subjetivo; pero el reverendo John Keble buscaba la personalidad en lo que, por universal consenso, era inexpugnablemente objetivo, la poesía de la antigüedad griega y romana, y por sobre todo, la poesía épica de Homero. A Keble no lo desanimaba en lo más mínimo el hecho de que la *Ilíada* había sido la roca misma sobre la que los críticos alemanes construyeran sus teorías de lo objetivo y lo ingenuo, o por el conocimiento de que no pocos investigadores contemporáneos afirmaran que Homero no fue, en absoluto, una persona sino un mito 'compósito' —apenas un mero nombre concreto para las rapsodias de la *Ilíada*", como dijo Coleridge [91].

Tendremos que recordar que el dogma central de Keble es el de que la verdadera poesía satisface móviles en conflicto —el impulso de las pasiones y deseos personales a buscar su satisfacción imaginativa y la fuerza del recato, renuente a la revelación del yo íntimo— gracias a su capacidad "de dar expresión frugalmente y sólo bajo velos y disfraces, a los más hondos sentimientos" [92]. Toda poesía así tiene, por consiguiente, un doble significado, sea que se trate

[90] "John Milton", *English Institute Essays* [Ensayos del Instituto Inglés], 1946 (Nueva York, 1947), pp. 11-18. Véase también su estudio *Paradise lost in our Time* [El paraíso perdido en nuestra época] (Ithaca, Nueva York, 1945), cap. III.

[91] *Table Talk*, p. 93 (12 de mayo de 1830). Sobre lo corrientemente admitido en esa época de la idea de que el Homero histórico era una nulidad, véase





de la dualidad profesada del 'simbolismo alegórico' o la dualidad implícita (que combina la referencia externa y la autoexpresión del poema ostensiblemente no alegórico):

> Por consiguiente, sea que a todo lo largo de un poema se narre una historia realmente, en hecho y sustancia, y otra exteriormente en palabras — que es lo característico de la alegoría; sea que hagamos que el verdadero tenor del poema dependa no tanto de las cosas que describe como del espíritu y temperamento del poeta, en uno u otro caso es claro que la fuerza y la belleza de la verdadera poesía es dúplice. Pues no sólo son los temas directos del poema los expresados con lucidez y belleza, sino que la obra toda está impregnada del carácter y las inclinaciones del poeta como por un misterioso aroma [93].

Es claro que Keble (independientemente de Friedrich Schlegel, en apariencia) había llegado a la conclusión de que una obra de literatura une la referencia subjetiva y la objetiva, trasladando conceptos teológicos a la crítica literaria. Era, por cierto, hombre de profunda versación en los textos de los Padres de la Iglesia, y mientras estaba aún dictando sus conferencias de Oxford, escribió el *Discurso* [*Tract*] 89, en apoyo del punto de vista de aquéllos, de que así como las Escrituras tienen múltiples sentidos, los objetos sensibles del mundo natural son también *verba visibilia*

> signos del gran Apocalipsis
> tipos y símbolos de la Eternidad,
> de lo primero, y lo último, y lo del medio e infinitamente *,

como Wordsworth expresó su versión secularizada de la antigua tipología [94]. Las dos formas del significado múltiple están estrecha-

Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit* [Homero en la nueva era] (Leipzig-Berlin, 1912), pp. 202 ss. Keble considera y rechaza esa posibilidad, *Lectures on Poetry*, I, 96-9.

[93] *Ibid.*, II, 35-7. Hay un pasaje curiosamente comparable en cartas de Keats: "La vida de un hombre de alguna valía es una continua alegoría —y muy pocos ojos pueden ver el Misterio de su vida—, una vida como las Escrituras, figurada... Shakespeare llevó una vida de Alegoría: sus obras son los comentarios sobre ella"... (A George y Georgiana Keats, 14 de febrero y 3 de mayo de 1819, *Letters*, p. 305.)

* [*Characters of the great Apocalypse,*
*The types and symbols of Eternity,*
*Or first, and last, and midst and without end.*]

[94] Keble, *On the Mysticism Attributed to the Early Fathers of the Church* [Sobre el misticismo atribuido a los primeros padres de la Iglesia],

mente emparentadas, pues "considerad —nos dice Keble— a lo que esto nos lleva. El autor de las Escrituras es el autor de Natura". Para sustentar esta tesis, Keble cita el texto básico de la *Epístola a los romanos* de Pablo: "Las cosas invisibles de Él, desde la creación del mundo son vistas claramente, siendo entendidas por las cosas que son hechas". Cita también este revelador comentario de San Ireneo (un teólogo del siglo II cuyas obras completas tradujo al inglés) para ilustrar "la analogía entre los tratos visibles de Dios con nosotros y Sus invisibles dones":

> El Verbo fue hecho dispensador de la gracia del Padre para provecho de los hombres, en razón de lo cual adoptó tantas providencias ...por una parte manteniendo la invisibilidad del Padre, no fuera que alguna vez el hombre se convirtiera en desdeñoso de Dios... y por la otra, manifestando a Dios a la vista de los hombres mediante muchas providencias, no fuera que el hombre, apartándose por completo de Dios, cesara de ser [95].

En el mismo discurso, Keble nos plantea el caso trazando un paralelo explícito entre Creador y poeta, cosmos y poema:

> Si suponemos que la poesía en general significa la expresión de una mente desbordante que se alivia, más o menos reservadamente, de los pensamientos y pasiones que la oprimen... ¿no podría afirmarse que [Dios] condesciende, en manera parecida, a tener una Poesía propia, un repertorio de asociaciones [de ideas e imágenes] y significaciones sagradas y divinas, con las que es Su voluntad investir todas las cosas materiales? [96].

Para Keble, es evidente, Dios al crear el mundo no sólo era un poeta; era un poeta wordsworthiano, cuya creación era el espontáneo, aunque encubierto, desborde de sentimientos intensos.

Si el proceso de la composición se concibe así, como una especie

nº 89 de los *Tracts for the Times* [Discursos para la época] (1841) (Oxford-Londres, 1868), pp. 6, 152; WORDSWORTH, "The Simplon Pass" [El paso del Simplón], 18-20.

[95] *Ibid.*, pp. 169, 189, 152. Véase también las citas de los Padres, pp. 56-7, 155-6.

[96] *Ibid.*, pp. 147-8; cf. pp. 189-90. Acerca de una temprana vinculación de la máxima retórica de que el estilo revela al hombre con la doctrina del Logos de que Dios se ha revelado en parte en Su Hijo, véase PIERRE DE LA PRIMAUDAYE, *L'Académie Française* (1577-94), citada por JOHN HOSKINS, *Directions for Speech and Style* [Preceptivas sobre el lenguaje y el estilo] (Princeton, 1935), pp. 54-6.





de cifrado, la tarea del crítico se convierte en una de descifrado; y Keble, descaradamente, se empeña en levantar el velo que los antiguos poetas —griegos y romanos, épicos y líricos— habían recatadamente antepuesto como telón de sus 'yo' íntimos. De todos ellos, Homero es escogido para el más acucioso análisis. "No hay escritor que conozcamos —declaraba Keble confiadamente— que más sencilla y abiertamente exhiba, en casi cada una de las partes de su poema, su carácter y sentimiento reales" [97].

Carlyle es el único que lo iguala en Inglaterra en su desdén por lo que Keble llamaba 'ornamentos y lindezas' exteriores (es decir, la poesía-en-cuanto-tal) y por la tenacidad puesta en leer la poesía en busca de la personalidad. El procedimiento biográfico de Keble, empero, es tan ordenado y detallista como impresionista y panorámico es el de Carlyle. En el curso de su reconstrucción del temperamento de Homero, por ejemplo, Keble se toma el trabajo de catalogar lo que él llama "pruebas de la propensión y disposiciones de un autor" —en otras palabras, principios para razonar, partiendo de los efectos literarios, sobre las causas psicológicas, no muy distintos por su finalidad de los famosos "Cánones de la inducción" que su contemporáneo John Mill propuso para el descubrimiento de las relaciones causales en general. Robert Burrowes, recordemos, había especificado anteriormente algunas guías para los investigadores sobre los modos en que el estilo refleja al hombre, pero es altamente improbable que Keble haya leído las *Deliberaciones de la Real Academia Irlandesa*. Desde que los principios de Keble continúan siendo los supuestos de los críticos biográficos en nuestros días, y desde que nunca han dado ellos un inventario más explícito y exhaustivo, bien vale la pena resumir la exposición de Keble y también suplementarla dando a cada principio, para comodidad, un nombre.

1) *El canon del tema significativo.* La primera pista de la disposición de un autor ha de encontrarse mediante "un cuidadoso análisis del plan de la obra, tanto en el conjunto como en los detalles"... Del "asunto de la *Ilíada*" y el "curso del poema mismo", por ejemplo, Keble infiere que Homero "tenía la visión de la vida de los héroes antiguos", pero que, viviendo en una época posterior, se "consagró a la composición con miras a apaciguar, en cierta medida, su pasión incansable, quemante, por los tiempos idos y los

[97] *Lectures on Poetry*, I, 93.

héroes que fueron" [98]. El supuesto subyacente de Keble, aquí, como en todas sus investigaciones, es que cada personalidad tiene una sola clave, "un carácter o elemento prevaleciente, centro de atracción" que constituye su "gusto o pasión dominante" [99]. Los ancestros de esta concepción fueron, obviamente, la antigua teoría de los humores y su sucesor histórico, la idea de "la pasión dominante". Seguiría viviendo entre los posteriores entendidos en temperamentos literarios como la *faculté première* de Sainte Beuve, el 'carácter esencial' de Arnold y la 'fórmula personal' de Pater.

2) *El canon de la identificación con el héroe.* Keble sostiene también que "nada parece de mayor valor e importancia cuando se propone estimar el genio del poeta y sus cualidades en conjunto, que la plena familiaridad con el personaje al que deliberadamente acuerda el papel principal". Del autor de la *Ilíada* "podéis decir con seguridad que de no haber sido Homero hubiera deseado ser Aquiles" [100]. A veces los sentimientos del héroe son el duplicado de los de su creador, como resultado de un proceso que Keble llama "la transferencia de la pasión y disposiciones propias del poeta a sus personajes en acción". A decir verdad, Keble llega hasta a invertir la valoración aceptada de la lírica como la forma poética más subjetiva y la épica como la más objetiva. "Nuestro juicio acerca de la disposición y actitud reales de los escritores líricos es generalmente menos fácil de formarse" porque los "más íntimos sentimientos" del poeta son reacios a la expresión en la deslumbrante publicidad de una exteriorización lírica en primera persona. Los poetas dramáticos y épicos, por otra parte, pueden valerse del "expediente de la responsabilidad deslizada".

> Las opiniones se expresan, los juicios se sientan, la alabanza y la censura se emiten, no empero como expresiones de Homero o Esquilo, sino como las de Aquiles o Prometeo... Cuando un hombre dice sus propios pensamientos por labios de otro, no se infringe el recato, mientras el corazón cargado se alivia [101].

[98] *Ibid.*, I, 95, 100. Aún la elección inicial del género poético es un indicio del carácter, pues el poeta "ávido de acción" compone epopeyas o dramas, mientras el poeta "que ama las cosas en reposo, la campiña o las faenas tranquilas" escribirá geórgicas o églogas (*ibid.*, p. 92).

[99] Recensión de la *Vida de Scott* de Lockhart (1838) en *Occasional Papers* [*Artículos de ocasión*], pp. 25-6.

[100] *Lectures on Poetry*, I, 122, 147; cf. 107.

[101] *Ibid.*, II, 36, 97, 99. Un pasaje algo anterior de Charles Lamb es llamativamente similar por el concepto y las expresiones: El novelista experto





3) *El canon del fervor.* Pasando a "otras pruebas por las que las inclinaciones y preferencias de los grandes poetas suelen declararse", Keble cita como índice significativo de un poeta "los temas en los cuales se deleita en discurrir entusiastamente". Los pasajes que sobresalen del contexto por su *energeia*, su fervor y la libertad y riqueza de la versificación, conforme a esta particular aplicación de las doctrinas de Longino, son singularmente aptos para enraizarse en el sentir personal. "Cuando el poeta se acerca a temas que están más alto en su mirada y son más caros a su alma, el poema, precisamente, fluye en más libre vena... Los versos [con] palabras resplandecientes o significados vastos o profundos atestiguan, en todo caso, que el autor no está adoptando formas convencionales sino escribiendo con la máxima sinceridad de su corazón" [102].

4) *El canon de las imágenes* [*Imagery*]. "La mente y las disposiciones de Homero, dice Keble, pueden inferirse no sólo de su narración sino de las imágenes y comparaciones que saca de todos lados y del escogimiento que hace del ornamento y la belleza poéticos para ilustrar a la vez el lenguaje y los temas de que trata" [103]. Este principio de que "la imagen es el hombre" [*l'image est l'homme même*] es, por cierto, uno de los que Caroline Spurgeon hizo tan inmensamente popular no hace mucho en su búsqueda de "la personalidad, el temperamento y la calidad mental" de Shakespeare. El supuesto subyacente es el de que los vehículos de las metáforas y los símiles empleados por los personajes dramáticos son relativamente independientes de los requerimientos dramáticos externos y relativamente libres de la censura del recato, y por ello mismo peculiarmente condicionados por la propensión personal del autor

introduce y entreteje "con su propia identidad los agravios y afectos de otro, convirtiéndose él en muchos o reduciendo muchos a sí mismo... Y como podría escapar a esa falta el intenso dramaturgo, que, sin duda, bajo cubierta de pasiones expresadas por otro a menudo da salida inocente a sus más íntimos sentimientos y expresa su propia historia modestamente" (Prefacio a *The Last Essays of Elia* [Los últimos ensayos de Elías], 1833, en *Works*, II, 151.

[102] *Ibid.*, I, 122, 147, 167-8; II, 105. Cf. I, 159.

[103] *Ibid.*, I, 172. Cf. pp. 147-8. Esta estratagema había sido sugerida por ROBERT BURROWES (véase pág. 33); y aún antes por Robert Wood, para la finalidad limitada de descubrir el medio con que el poeta estaba familiarizado: véase, por ejemplo, su *Ensayo sobre el genio original y los escritos de Homero* (1769), Londres, 1824, p. 23.

mismo [104]. El modo en que Keble aplica este dispositivo queda suficientemente ilustrado por el siguiente pasaje:

> Queda lo que es, quizás, el campo más fructífero de todos: las muchas especies de aves y bestias, domésticas y salvajes, cuyos placeres, alimentación, fieras luchas y todas sus maneras y hábitos de vida proporcionan rica fuente de espléndidas imágenes... Cualesquiera sean los ejemplos que Homero toma de esta suerte, todos parecen apropiados para cazadores o pastores. Y siendo así, son exactamente lo que teníamos que esperar de hombre tal como inferimos que debe haber sido, movidos a ello por muchas razones independientes [105].

5) *El canon del estilo.* Lo que antes había sido considerado como el solo elemento de una obra que refleja el poeta antes que el mundo, Keble lo relega al puesto de último y mínimo índice de la personalidad. "Pero ahora expreso el asunto reservado para el final: el estilo del lenguaje que adopta el autor de la *Ilíada*. Pues de ello, no menos que de su modo de pensar y su elección de comparaciones, aprehendo que se nos presenta, primero, como guerrero, luego como hombre de campo, y finalmente, de humilde cuna y pobre condición" [106].

[104] CAROLINE SPURGEON, *Shakespeare's Imagery* [Las imágenes de Shakespeare] (Nueva York, 1935), p. 4: "El poeta, sin saberlo, deja al desnudo sus propios gustos y desagrados más íntimos... en y por las imágenes, los cuadros verbales que traza para iluminar algo muy diferente, el lenguaje y el pensamiento de sus personajes".

[105] *Lectures on Poetry*, I, 190.

[106] *Ibid.*, I, 190. Algunos contemporáneos de Keble también intentaron, mucho más de paso, descubrir las pistas de la autoexpresión. C. A. BROWN, escribiendo en 1838 sobre los sonetos de Shakespeare, sugería que, aún en sus dramas, el poeta puede revelarse él mismo por "la selección o invención de sus fábulas o de los personajes de sus dramas, las propensiones de su mente en el manejo de ellos, su reiteración de ciertas opiniones o sus ostensibles gustos y repugnancias" (*Shakespeare's Autobiografical Poems*, p. 5) Y Bulwer-Lytton señalaba que los héroes de un autor "son los suyos en ese momento; si encontráis que predominan en toda su obra, es que predominan en su mente" ([*The Student* (1835 y 1840) citado por W. J. BIRCH, en *An Enquiry into the Philosophy and Religion of Shakespeare* [Una investigación sobre la filosofía y la religión de Shakespeare], Londres, 1848, pp. i-ii). De estos pasajes, juntamente con los antes citados de Robert Burrowes, podemos extraer dos cánones más de descubrimientos. Ambos fueron empleados, también, aunque no explícitamente enunciados, por Keble:

6. *El canon de la recurrencia (o reiteración)*. Un tópico o alusión persistente es la pista de una obsesión personal del autor.

7. *El canon de la interpolación gratuita*. Éste era expresado por Burrowes, p. 51, como sigue: "Cuando un hombre deja la vía directa, es siempre para ir por algún camino que le gusta más." Cf. Keble, II, 105.





Cuán extraordinariamente al día estaba la técnica de Keble nos lo patentiza su comparación con la reciente exposición de Donald A. Stauffer sobre artilugios para extraer las ideas morales de Shakespeare de sus dramas; o, en el campo de la psicología, con el informe de Henry A. Murray sobre los intentos, más cautelosos y concienzudamente fiscalizados, hechos hasta ahora para asentar sobre bases experimentales lo que él llama "esa cosa sutil que es deducir la personalidad de un autor de sus escritos". Muchas de las "variables de significado psicológico" de Murray corresponden a los cánones de Keble; por ejemplo, "los móviles y acciones de los personajes principales", "las repeticiones de modo, sentimiento, acción, tema, argumento", y las "emociones o acciones de intensidad inusitada" [107]. En verdad, Keble era apenas menos científico en su método que el psicólogo moderno. Tenía perfecta conciencia, decía, de que la reconstrucción de la personalidad literaria "seguramente ha de estar más o menos por la visión peculiar de la persona que la realiza". Por ello saludaba la aparición de *La vida de Walter Scott* de Lockhart como una especie de *experimentum crucis* para validar, mediante las probanzas externas independientes, el carácter del escritor previamente inferido de sus obras:

> Cuanto ha de significar para nuestros fines, sea a modo de confirmación o de corrección, la aparición de una *vida* como ésta... La biografía puede servir como un experimento real, para verificar o desmentir las conclusiones que la teoría, en cuanto aplicada a los poemas, pudiera darnos [108].

Acostumbrados como están ahora a las salsas picantes de la crítica postfreudiana, nuestros paladares encuentran un poco dulzones los descubrimientos de Keble de que Homero, como Miniver Cheevy,

[107] DONALD A. STAUFFER, *Shakespeare's World of Images* [El mundo de las imágenes de Shakespeare] (Nueva York, 1949), pp. 362-9; HENRY A. MURRAY, "Personalidad e imaginación creadora", en *English Institute Annual*, 1942 (Nueva York, 1942), pp. 139-62. Las dos adiciones principales de Murray a los cánones románticos derivan respectivamente de Freud y Jung: 1) símbolos que reflejan "la relación del niño con sus padres, especialmente con su madre"; y 2) temas que hacen de paralelos de antiguos mitos y folklore, mejor explicados por "disposiciones arquetípicas heredadas".

[108] Recensión de la *Vida de Scott* de LOCKHART, en *Occasional Papers*, pp. 3, 25.

nació un poco tarde y estuvo dominado por la nostalgia "de lo que fue y no era"; que sus ocupaciones eran manuales y rurales; que fue corajudo aunque bondadoso y amante de la naturaleza, de las aves y los animales; que reverenciaba a los dioses; y que, aunque hombre pobre personalmente, era en política conservador y sostenedor de la aristocracia [109]. Y pese a todo su cientificismo, Keble, como sus contemporáneos, termina dándonos un poeta hecho patentamente a su propia imagen, o al menos conforme a sus propios ideales. El Homero que emerge de las páginas de Keble es un *tory*, un romántico que añora el pasado, y un sentimental, todo un *gentleman*, aunque no fuera cristiano. Resulta, en verdad, mostrándonos un parecido casi cómico con el anterior retrato de sir Walter Scott del mismo Keble. Es justo, sin embargo, valorar a Keble con criterio histórico, y reconocerlo como el padre fundador de lo que es ahora uno de los sistemas de premisas y procedimientos críticos más prominentes e intensamente cultivados.

En ulteriores especulaciones sobre la literatura en cuanto autobiografía disfrazada o (para usar el término que se encuentra en Keble) 'inconsciente', el original parangón (oxymoron) del Dios visiblemente invisible no pocas veces manifiesta su continua presencia, aunque con mayor o menor énfasis, según el crítico de que se trate, sobre la relativa visibilidad o invisibilidad del poeta en su poema. La figura era gran favorita de Flaubert, que claramente la vinculaba con la analogía raigal entre el poeta y Dios el Creador:

> El autor en su obra debe estar como Dios en el Universo, presente doquiera y visible en ninguna parte. Desde que el arte es una segunda naturaleza, el creador de esta naturaleza debe obrar en modo análogo, de manera que pueda sentirse en todos sus átomos y en todos sus aspectos una oculta, una infinita impasibilidad [110].

109 Es instructivo comparar el enfoque de Homero por Keble con el de los principales entre sus predecesores del siglo XVIII. En su *Investigación sobre la vida y escritos de Homero* (1735), Blackwell intentaba reconstruir la vida y la época de Homero ensanchando la antigua tradición con materiales sacados de las epopeyas mismas. Pero Blackwell, casi por entero un determinista literario, ponía el acento en la raza, el momento y el medio, y reducía al mínimo —en el hecho, casi negaba— el papel de lo que él llama el "genio" individual de Homero; por consiguiente, es él un predecesor de Taine antes que de Keble. (Véase, por ejemplo, la 2ª ed., Londres, 1736, p. 345). ROBERT WOOD, que escribía en 1769, no destacaba la personalidad que Homero era, sino los hechos geográficos, institucionales y religiosos que él conocía (*An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, Londres, 1824, p. 15).

110 FLAUBERT, *Correspondance*, ed. Eugène Pasquelle (París, 1900), II, 155; para pasajes similares, véase *ibid.*, II, 379-80; IV, 164; V, 227-8; VII, 280. Confróntese la comparación de Stephen Dedalus [el personaje de Joyce] del "misterio de la estética" con "el de la creación material". En la forma dramática, "el artista, como el Dios de la creación, permanece adentro o detrás o más allá arriba de su hechura, invisible..." (JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Retrato del Artista adolescente], ed. Modern Library, p. 252).





En una conferencia muy divulgada, George Lyman Kittredge revivía la imagen de Shakespeare como una deidad inmanente, pero como Schiller, en una versión tal que incitaba a nuevas especulaciones. Shakespeare es subjetivo, aunque inescrutable. "Pues sus criaturas son como las de Dios". "Indiscutiblemente el hombre está allí, el Shakespeare real está latente de algún modo en sus piezas: ¿pero cómo ha de extraerlo uno?" "Impregna y vivifica el todo, pero elude el análisis y desafía la extracción..." [111]. Pero D. S. Savage, en un libro reciente titulado *El principio personal*, emplea el mismo paralelo para probar precisamente la tesis opuesta. La siguiente analogía, declara Savage, "me parece permitida":

> Dios permanece invisible y nosotros percibimos Su creación, que es Su creación y no Su expresión o corporización. Y del mismo modo, cuando leemos un poema entramos en el mundo de experiencias y percepciones del poeta, proyectado y estilizado: su creación y no su expresión o corporización. Pero seguramente tenemos derecho a ver la impronta de la personalidad el poeta... en su obra, que estampa en ella su imagen única, no menos que vemos la imagen de Dios impresa sobre la divina creación [112].

Dije antes que la mente se mueve de lo más conocido a lo menos conocido, asimilando nuevos materiales mediante la metáfora y la analogía. Podemos concluir con un ejemplo interesante de cómo una idea, que alguna vez fue tomada como término-base, con el correr del tiempo puede convertirse en un misterio y requerir ella misma un esclarecimiento analógico. En su libro *Dios y los astrónomos*, el deán W. R. Inge, considerando la cuestión de Dios y el cosmos, decía: "A veces pienso que la analogía de un poeta con su obra —digamos de Shakespeare y sus dramas— es la que más ayuda a formarse una idea de la relación de Dios con el mundo... Éste es la expresión de Su mente... Cualquier cosa que aprendamos acerca de la

111 *Shakespeare* (Cambridge, Massachusetts, 1926), pp. 11, 47, 51.

112 *The Personal Principle* [El principio personal] (Londres, 1944), pp. 183-4.

naturaleza nos enseña algo acerca de Dios" [113]. Por una ironía de la historia intelectual, es ahora la relación de Dios con Su obra la que debe ser explicada, y el deán Inge apela al concepto del poeta creador con miras a echar luces sobre el análogo mismo a partir del cual alguna vez fue engendrado.

113 W. R. Inge, *God and the Astronomers* [Dios y los astrónomos] (Londres, 1933), p. 16. Dorothy L. Sayers, en *The Mind of the Maker* [La mente del Hacedor], publicada en 1941, desarrolló con gran detalle el tema de que el concepto de Dios Creador está fundado y esclarecido por la experiencia creadora del artista. Así, por ejemplo, la mente de un autor humano, en relación a sus obras, "es a la vez inmanente en ellos y transcendente"; así como puede decirse también que en Su creación "Dios escribió Su propia autobiografía" (9ª ed., Londres, 1947), pp. 44, 70.



Capítulo X

# EL CRITERIO DE LA FIDELIDAD A LA NATURALEZA: ROMANCE, MITO Y METÁFORA

> El apetito o gusto natural de la mente humana está por la verdad; sea que ésta resulte... del acuerdo de la representación de cualquier objeto con la cosa representada; o de la correspondencia de las varias partes de un conjunto unas con otras...
>
> Un retrato que no es parecido es falso. La ordenación desproporcionada de las partes no está bien; porque no puede ser verdadera hasta que cese de ser una contradicción al afirmar que las partes no guardan relación con el todo.
>
> Joshua Reynolds, *El séptimo Discurso.*

Si la poesía se concibe como una imitación o representación de la naturaleza, podíamos esperar como requerimiento cardinal que la poesía sea "verdadera", esto es, acorde en cierto sentido con la naturaleza que refleja. En la práctica neoclásica la palabra 'verdad' o un equivalente es realmente la norma de las normas estéticas; la verdad (como Boileau lo dijo en un pasaje que llegó a ser proverbial) es la belleza:

> Sólo lo verdadero es bello; sólo lo verdadero es amable;
> debe reinar por doquier, hasta en la fábula:
> la ingeniosa falsedad de toda ficción
> sólo tiende a poner de relieve la verdad * [1].

* [*Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;*
*il doit régner partout, et même dans la fable:*
*de toute fiction l'adroite fausseté*
*Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité.*]

1 *Épitre IX*, en *Œuvres Complètes*, ed. A. Ch. Gidel (París, 1872) II, 232.

Hasta el gusto, podría sostenerse, no menos que la razón, es un órgano para percibir la verdad. John Dennis escribió:

> Eso que llamamos gusto en el escribir, no es más que un fino discernimiento de la verdad. Pero como la verdad debe ser siempre una, y siempre la misma para todos los que tienen ojos para discernirla, aquel que gusta primero a alguien de verdadero gusto está seguro finalmente de gustar a todo el mundo [2].

La verdad, en efecto, puede "ser siempre una y siempre la misma", pero los sentidos estéticos en que el término se usaba eran legión. A veces el criterio incluía la doble exigencia de que una obra mostrara un decoro interior o correspondencia mutua de sus partes tanto como una correspondencia con su modelo en la naturaleza externa. A su vez, la exigencia de que una obra correspondiera a la naturaleza no era menos variable en su significado que el vocablo 'naturaleza'. A pesar de esta variedad podemos discernir, empero, una fuerte tendencia a considerar que aún la naturaleza ideal reflejada en un poema debe guardar consonancia con el contenido y las leyes del mundo de la experiencia. Un poema podía decirse que imitaba primariamente *la belle nature* o las ideas cuasi-platónicas o los 'universales' vagamente aristotélicos o los tipos genéricos. Pero para los críticos que estaban en la tradición filosófica del empirismo (y esto es decir: para la gran mayoría de los críticos ingleses del siglo XVIII) todos esos ideales, según lo suponían, derivaban en cierta manera del mundo de la experiencia de los sentidos, y respondían también, así fuera indirectamente, a la constitución y orden conocidos de la naturaleza [3]. Como lo expresaba George Campbell, tratando el punto en su *Filosofía de la retórica*:

Voltaire señalaba, con referencia a este pasaje, que Boileau mismo "fue el primero en observar la ley que dio. Casi todas sus obras respiran esa verdad, es decir, son una copia fiel de la naturaleza" (*Du vrai dans les ouvrages* [Sobre lo verdadero en las obras], citado *ibid.*, nota 2).

2 Epístola dedicatoria a *Liberty Asserted* [*La libertad afirmada*] (1704) en *Critical Works*, II, 392.

3 El obispo Hurd, interpretaba así hasta la versión platónica de la "verdad" poética, en sus Notas sobre el *Arte poética* de Horacio, *Works*, I, 255, 257): "La *Verdad* en poesía, quiere decir, una expresión tal que se conforme a la naturaleza general de las cosas; la *falsedad*, aquella que, aunque adecuada al caso particular en vista no corresponde, empero, a esa *naturaleza general*... "Abstrayendo de las existencias todo aquello que peculiarmente se refiere a lo *individual* y lo discrimina, la concepción del poeta, por así decirlo...,





> Algo más: aun en aquellas composiciones en que la verdad, en lo que concierne a los hechos individuales de que trata, no es buscada ni esperada, como en algunas especies de poesía y en la novela, la verdad es todavía un objeto para la mente, las verdades generales respecto del carácter, las maneras y los incidentes. Cuando éstas se respetan, la pieza puede ser llamada justamente verdadera, considerada como pintura de la vida, aunque sea falsa considerada como narración de acontecimientos particulares. Y hasta esos acontecimientos no verdaderos deben ser remedos de la verdad y tener imagen de tales... [4].

La presión del principio de la imitación, tal como era usualmente interpretado por los críticos de la postrestauración, iba enderezada, pues, hacia la conformidad con el mundo conocido por el hombre ilustrado. Como resultado de ello, muchos críticos se enfrentaban con el problema de conciliar elementos poéticos tradicionales, tales como el mito clásico, la magia y los cuentos de hadas románticas y hasta los desvíos figurativos de la fidelidad literal del enunciado, con el criterio cardinal de la fidelidad a la naturaleza. Los intentos del siglo XVIII para explicar y justificar esos materiales son interesantes en sí mismos, y en algunos casos engendraron una concepción nueva y no mimética de la poesía que estaba destinada a tener sorprendentes consecuencias en la teoría crítica de nuestro propio siglo. Por añadidura, examinar las diferencias entre el tratamiento del problema por algunos críticos del siglo XVIII y por teorizadores posteriores como Wordsworth y Coleridge es lograr una visión nueva de algunos distingos fundamentales entre los enfoques de la poesía representativamente neoclásicos y los románticos.

## 1. La verdad y lo maravilloso poético.

Casi todo lector ilustrado, al mediar el siglo XVII, creía confiadamente que el conocimiento del hombre sobre la constitución y orden de la naturaleza había sido drásticamente corregido en un muy reciente pasado. Si la nueva filosofía ponía todo en duda, pronto emergía con nuevas e inconmovibles certezas. Para algunos miles de años venideros Abraham Cowley cantaba en su oda "A la Sociedad Real": "La filosofía ha sido mantenida en tutela" hasta que

capta, en la medida de lo posible, y refleja la divina idea arquetípica, y así se convierte ella misma en copia o imagen de la verdad."

4 *The Philosophy of Rhetoric* (nueva ed. Nueva York, 1846), p. 55 (cap. IV).

"Bacon, finalmente, un hombre fuerte surgió" y "cual Moisés nos condujo" a echar una mirada a

> Esos espaciosos países ni siquiera descubiertos aún;
> Países en los que en lugar de la naturaleza,
> sus imágenes e ídolos adorados vemos...*.

No debemos equivocarnos acerca de cuál era el carácter más significativo de esta nueva naturaleza revelada para los poetas contemporáneos. No era, como estaría uno dispuesto a creerlo después de la brillante exposición de Alfred North Whitehead, el sistema abstracto de las hipótesis físicas —el orden mecánico de las partículas en movimiento, dotadas sólo de las cualidades sensibles primarias—, que había sido postulado por Descartes y Newton. Ni el crítico ni el poeta sucumbieron a la falacia de lo concreto desubicado, sosteniendo que la naturaleza es "cosa opaca, sin sonidos, sin aroma, sin color; nada más que un arremolinarse de la materia, interminablemente, sin sentido"; ni creían tampoco que "los poetas están enteramente errados" y que "ellos debieran dirigir sus líricas a ellos mismos y convertirlos en odas de autocongratulación sobre la excelencia de la mente humana" [5]. Cuando un poeta aceptaba "ese gran descubrimiento moderno", como Addison lo llamaba, de que "las luces y los colores... son sólo ideas de la mente y no cualidades que tengan existencia alguna en la materia", usualmente se sentía inspirado, como Addison, a alabar no su propia excelencia sino la previsión y generosidad de la providencia, que había motivado que Él "añadiera ornamentos supernumerarios al universo y lo hiciera más agradable a la imaginación" [6].

La nueva naturaleza que tuvo un rápido impacto sobre la crítica y la práctica de los poetas no era el universo de la abstracción científica de alto nivel sino algo que estaba en el plano concreto del sentido común. Desde este punto de vista, el empirismo alteró la faz de la naturaleza primariamente aniquilando las ficciones de la

* [*These spacious countries but discover'd yet;*
*Countries where yet in stead of Nature, we*
*Her Images and Idols worship'd see...*]

5 Whitehead, *Science and the Modern World* (Cambridge, 1932), pp. 68-9.

6 *Spectator* nº 413. Sobre la exposición en verso de los distingos entre cualidades primarias y secundarias, véase Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946), pp. 144-64.





superstición y la ilusión clásicas y postcristianas. En su *Leviathan*, Hobbes creía necesario detenerse en su camino para señalar que sólo para la ignorancia "de como distinguir los sueños y otras fantasías intensas de la visión y el sentido" surgió el culto pagano de "los sátiros, las faunesas, las ninfas y otras cosas parecidas", tanto como la opinión que en el presente "tiene la gente inculta de las hadas, los espíritus y los duendes; y del poder de las brujas" [7]. O para decirlo con Thomas Sprat, cuando describe el nuevo mundo de la ciencia en la *Historia de la Royal Society*, a la que la oda de Cowley había servido de prefacio: "Los poetas antiguamente imaginaron mil falsas quimeras..."

> ...Pero desde el momento en que la filosofía real ha aparecido, apenas se conserva algún cuchicheo de tales horrores... El curso de las cosas sigue tranquilamente a lo largo de su verdadero cauce de causas y efectos naturales. Por esto estamos en deuda con los experimentos; que aunque no han completado el descubrimiento del mundo verdadero, han vencido ya, sin embargo, a aquellos selváticos habitantes del falso mundo, que acostumbraban asombrar las mentes de los hombres [8].

Así se pregonó, agudamente, a la atención pública, que 'el verdadero mundo' del presente era enteramente distinto del 'falso mundo' que había sido imitado por los poetas de un largo pasado. Joseph Glanvill y otros intentaron salvar la creencia en la brujería como elemento esencial de la fe religiosa en un mundo inmaterial, pero los hombres más avisados de la época no dejaron lugar en el mundo ni para los dioses de Homero ni para lo que Sir William Temple desdeñosamente llamó "la tribu visionaria de las hadas, los elfos y duendes, espíritus y ánimas en pena" [9] de los más recientes novelistas cristianos.

Era este 'mundo verdadero' el que los poetas se sentían a menu-

7 (Cambridge, 1904) Parte I, cap. II, p. 7. Véase también Hobbes, *Human Nature* [La naturaleza humana], cap. XI. John Sheffeld, conde de Mulgrave, con la tendencia de su época a poner los comienzos de toda ilustración en el pasado inmediato, escribió en su poema "Sobre el señor Hobbes y sus escritos": "Mientras en oscura Ignorancia permanecíamos atemorizados / de Fantasmas, Duendes y tanta otra vacía Sombra / el gran Hobbes apareció y con la sencilla Luz de la Razón / puso a tales fantásticas Formas en vergonzosa fuga".

8 *The History of the Royal Society of London* (Londres, 1667), pp. 339-41.

9 "De la poesía" (1690), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, III, 96.

do exhortados a reflejar en su poesía. A decir verdad, la hostilidad cristiana a los mitos paganos había invadido mucho tiempo antes el dominio de la poesía; por añadidura, los nuevos filósofos no eran los primeros en su descreimiento en la magia y la brujería, pues en ello se les habían anticipado varios escritores puritanos, en su antagonismo hacia los temas de los romances[10]. Pero un elemento distintivo en la crítica, desde mediados del siglo XVII, fue la sistemática campaña para eliminar la discrepancia entre la poesía y la realidad, llevada a cabo principalmente por hombres que eran ellos mismos poetas y que también, o estaban en el movimiento de la filosofía empirista o andaban bordeándolo. Un acontecimiento crucial en este desarrollo fue la publicación de la epopeya *Gondiberto* (1651) que apareció munida de un prólogo de Davenant, una respuesta de Hobbes y poemas prefaciales de Waller y Cowley. Ellos conjuntamente, como dice Mark Van Doren, "prescribían los materiales para una nueva poesía" y compusieron "casi un manual de la nueva estética"[11]. Davenant, al declarar que el oficio del poeta es "representar la verdadera imagen del mundo", censuraba la práctica del Tasso en su epopeya

> porque sus errores, que derivan de los antiguos, si se los examina, resultan en buen grado excusables en ellos, pero cuando se trata de él no admiten perdón. Tales son su Consejo reunido en el cielo, su expedición de las brujas cruzando el aire y los bosques encantados habitados por espíritus[12].

Tanto Waller como Cowley encomiaban a Davenant por renunciar en su epopeya a la tierra feérica de los dioses, los monstruos y las hadas. La *Respuesta a Davenant* de Hobbes, que corrobora a la vez sus opiniones y su práctica, tiene la cadencia y la finalidad de un manifiesto crítico. La estructura de un poema, dice, debe ser "tal como una imitación de la vida humana lo requiere". "Poetas y pintores...

10 Véase, por ejemplo, *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith, xxviii-ix, 341 y ss.

11 John Dryden (3ª ed. Nueva York, 1946), p. 23. El Prefacio de Davenant y la Respuesta de Hobbes habían sido publicados separadamente del poema en París el año anterior.

12 Prefacio a *Gondibert*, en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 3, 5. Sobre desarrollos similares en las teorías épicas francesas contemporáneas, véase RENÉ BRAY, *La Formation de la doctrine classique*, esp. pp. 235-8.





> los hay que no gustan de la ficción sino cuando es osada, y que no exceda únicamente la obra sino también la posibilidad de la naturaleza: han de tener armaduras impenetrables, castillos encantados, cuerpos invulnerables, hombres de hierro, caballos que vuelan... [Pero] así como la verdad señala los límites de lo histórico, así también la semejanza con la verdad es el límite máximo de la libertad poética... Más allá de las obras reales de la naturaleza, el Poeta puede ahora ir; pero más allá de lo que se concibe como posibilidades de la naturaleza, nunca[13].

Fue Aristóteles, por cierto, quien hiciera del examen de posibilidad y probabilidad un elemento normal de la teoría poética. Pero para Aristóteles la probabilidad poética había sido menos un efecto de la conformidad al orden externo de las cosas que una conformidad de las relaciones de las partes dentro de la obra misma; la probabilidad así concebida puede asimilar aun lo empíricamente imposible, de modo que "una imposibilidad así es siempre preferible a una posibilidad inconvincente". Para Hobbes la verdad y la semejanza en la poesía se han convertido simplemente en una cuestión de correspondencia al orden conocido de la naturaleza. La poesía debe imitar el mundo externo como es; debe representar, no acontecimientos singulares en tiempo pasado —pues la poesía sería historia, y el derecho de la poesía a la ficción no se cuestiona—, sino la clase de objetos que sabemos que existen, y la clase de acontecimientos que sabemos son posibles, sobre la base de un conocimiento empírico de la naturaleza y las leyes de la naturaleza.

Cierto número de críticos en el siglo siguiente hicieron eco a la interpretación de Hobbes sobre el principio de la imitación o enunciaron ideas paralelas. Lo sobrenatural específicamente cristiano, que tenía la doble ventaja de ser maravilloso y verdadero, era, por cierto, admitido a título de excepción para la poesía; aunque algunos críticos también descalificaban tales materiales con el fundamento de que no eran susceptibles de tratamiento poético. Algunos críticos justificaban lo maravilloso pagano como esencial en el poema épico para obtener los efectos del 'asombro' y la 'admiración' que eran sus características indispensables, pero condenaban su uso en las otras formas poéticas. Así Addison alababa la maquinaria de

13 *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 61-2. El obispo SPRAT, después de su relato de la fuga de los duendes ante la resplandeciente faz de la Royal Society, observaba que "el espíritu de las fábulas y religiones del Mundo Antiguo... había servido a los poetas asaz largamente, y —agregaba— ya es hora de despedirlo" (*History of the Royal Society*, p. 414).

Homero y Virgilio, pero ridiculizaba la aparición de seres míticos en los géneros menores de los poetas modernos, en los que "nada puede ser más ridículo que recurrir a nuestros Júpiteres y Junos" [14]. Otros escritores se rehusaban a autorizar cualquier excepción al criterio de la verdad con relación al mundo real. "Siendo, pues, la poesía, una imitación de la naturaleza —escribió Sir Richard Blackmore, autor de esa ilegible epopeya *El príncipe Arturo*— nunca podrá ser una realización conforme a regla la que represente cosas que nunca existieron ni pueden existir". Su interpretación hace de la probabilidad una cuestión de frecuencia estadística y de realismo cotidiano, donde "nada se admite que no sea frecuentemente observado y que no sea el resultado de causas físicas y morales" [15].

Algunas de las voces más potentes de aquel tiempo se elevaron contra la desviación de la poesía de su modelo en la naturaleza empírica. "Dibujar quimeras, decía Hume, no es, propiamente hablando, copiar o imitar. La justeza de la representación se pierde y la mente siente disgusto encontrando una pintura que no tiene semejanza con original alguno" [16]. Lord Kames desarrollaba una complicada construcción psicológica con miras a demostrar que ni siquiera en un poema épico "debía admitirse ningún incidente improbable, es decir, ningún incidente contrario al orden y al curso de la naturaleza"; y empleó este argumento para desacreditar no sólo los románticos "seres imaginarios" del Tasso sino hasta las deidades de Homero, "que no hacen honor a sus poemas" [17]. Fue el Dr. Johnson, por cierto, quien llevó la más empeñosa guerra contra los falsos dioses en la poesía. "En los antiguos poetas, dice, todo lector siente lo tedioso y deprimente de su mitología". En la poesía moderna él autoriza "una alusión pasajera o ligera ilustración" y admite que aunque en *El Paraíso perdido* tales alusiones "no siempre se usan con conciencia de su vanidad... ellas contribuyen a la variedad en la narración y producen un ejercicio alternado de la

14 *Spectator*, Nos. 315, 523. Véase también *The Letters of Sir Thomas Fitzosborne* (6ª ed., Londres, 1763), carta LVII.

15 "Ensayo sobre... la poesía épica", *Essays upon Several Subjects* (Londres, 1716), I, 33, 25.

16 "Sobre la sencillez y el refinamiento al escribir", *Essays*, ed. Green y rose, I, 240.

17 *Elements of Criticism*, I, 86 (cap. II, parte i, secc. 7); II, 305 (cap. XXII).





memoria y la fantasía" [18]; pero no perdona ni al *Lycidas* de Milton ni al *Día de Santa Cecilia* de Pope ni a las *Odas* de Gray por el grado en que violan la verdad con las "puerilidades de la mitología obsoleta" [19].

2. La lógica de la desviación de la verdad empírica.

Pero los críticos que, en nombre de la verdad, proponían desterrar de la poesía todos los dioses, los espíritus y las imposibilidades, estaban contendiendo con una de las tradiciones poéticas de más peso. Sobre la base del ejemplo de la *Ilíada* y la *Eneida*, confirmado por el dicho de Aristóteles de que lo maravilloso es requerido en la epopeya, muchos críticos sostuvieron, con Pope, que los dioses de Homero "continúan hasta hoy siendo los dioses de la poesía"; algunos hasta alegaron que la maquinaria mitológica es la esencia, el 'alma' misma del poema épico [20]. Más eficaz, a la larga, estaba la creciente pasión por lo que Joseph Warton fervientemente llamaba "lo romántico, lo maravilloso, lo selvático", esto es, los temas de la brujería y el encantamiento que iban a ser extravagantemente admirados en poetas del Renacimiento como Tasso, Spencer y Shakespeare. Para los adeptos de *le merveilleux*, que fuera pagano o romántico, el problema era: ¿cómo justificar en la poesía, que es una imitación de la naturaleza, la representación de cosas y acontecimientos que no existen en la naturaleza? El procedimiento consistía, típicamente, en conservar el criterio de la verdad o probabilidad empírica, pero aplicándolo de modo que permitiera al poeta, para usar la frase memorable del padre Bouhours, mentir ingeniosamente. El mundo fabuloso, como decía el jesuita, es patentamente falso, pero "está permitido y aun es motivo de gloria para un poeta, mentir tan ingeniosamente" * [21].

18 "Vida de Waller", en *Lives of the Poets*, I, 295; "Vida de Milton", I, 178-9.

19 "Vida de Butler", *ibid.*, I, 213; "Vida de Milton", I, 163-4; "Vida de Gray", III, 439.

20 Pope, Prefacio a la *Ilíada*; Bray, *La formation de la doctrine classique*, p. 232. Véase también R. C. Williams, *The Merveilleux in the Epic* [Lo maravilloso en la épica] (París, 1925); y T. H. Swedenberg Jr., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800* [La teoría de la épica en Inglaterra] (Berkeley-Los Ángeles, 1944).

* [*il est permis, il est même glorieux à un Poète de mentir d'une manière si ingenieuse.*]

21 *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) (nueva ed. Lyon, s/fecha), pp. 13, 16.

El razonamiento que validaba la desviación del orden de la naturaleza reposaba sobre el casi universal principio neoclásico de que la poesía es, en verdad, una imitación de la naturaleza, pero sólo como un medio para el propósito último que es el de conmover y deleitar al lector. "Pues presumo, era largo tiempo ha evidente —escribió James Beattie—, que el fin de la poesía es deleitar";

> que, si, acorde con su naturaleza real, no diera mayor placer que la historia, que es una transcripción de la naturaleza real, aquel mayor placer sería de esperar de ella, sin embargo, en razón de que le concedemos superior indulgencia con relación a la ficción y al escogimiento de palabras...[22].

De conformidad con este patrón básico, los prodigios poéticos, antiguos y modernos, podrían ser defendidos en varios de los dominios en discusión. Por ejemplo, con referencia a los elementos que componen un poema, la dualidad de medios (imitación) y finalidad (placer) a menudo se reflejaba en el distingo entre sustancia y ornamento; la verdad constituye el asunto o tema básico, pero el mito y otras imposibilidades literales son necesarios para embellecer la verdad y salvarla de la languidez. Boileau decía, en lo concerniente al elemento fabuloso en el poema épico:

> Así, en este conjunto de nobles ficciones,
> el poeta se complace en mil invenciones;
> adorna, eleva, embellece, engrandece todo...
> ...sin todos estos ornamentos, el verso languidece...*[23].

Alternativamente, cuando la cuestión concernía a las normas generales de la excelencia literaria, la especulación se orientaba buscando un justo medio entre los extremos. En verdad —como Hugh Blair resumía este concepto—, "no conozco nada más difícil en la poesía épica que ajustar apropiadamente la mezcla de lo maravilloso

22 *Essays on Poetry and Music*, p. 86.

* [*Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,*
*le poète s'égaye en mille inventions;*
*orne, élève, embellit, aggrandit toutes choses...*
*sans tous ces ornements le vers tombe en langueur...*]

23 *L'Art poétique*, III, 174-6, 189. Agrega (237-8): *La fable offre a l'esprit mille agrémens divers; / Là tous les noms heureux semblent nes pour les vers*" [La fábula ofrece al espíritu mil atractivos diversos; allí todos los nombres felices parecen nacidos para los versos].





con lo probable de modo que se nos deleite y divierta con el uno sin sacrificar el otro"[24].

Pero progresivamente la crítica, siguiendo la lógica de la definición de la poesía como instrumento para lograr efectos, transfirió el lugar del examen, de la naturaleza externa, a la naturaleza humana —la del auditorio del poeta— e interpretó la verdad o la probabilidad como la conformidad a las expectativas o la respuesta del lector. Los términos franceses indican este cambio. El requerimiento básico no es *le vrai*, sino *le vraisemblable*, no la verdad sino la verosimilitud; y "la verosimilitud" según Rapin, "es todo lo que está de acuerdo con la opinión del público" **[25]. En el desarrollo de la teoría del siglo XVIII, por consiguiente, el examen de lo maravilloso poético llevó aparejado un análisis cada vez más concienzudo de la psicología de la ilusión poética o 'el soñar despierto' como Kames la llamaba. En este dominio de la inquisición la diferencia entre los oponentes y los proponentes de lo maravilloso en poesía se convirtieron, en lo principal, en una diferencia de opinión acerca de la clase y grado de imposibilidad empírica de que el lector normal lo encontrara increíble. En un extremo están los críticos que concuerdan con Hume en que "la mente siente desagrado al encontrar una pintura que no tiene semejanza con original alguno". En el otro nos encontramos con Thomas Twining que concuerda de todo corazón con lo que él pensaba era la opinión de Aristóteles, de que el fin de la poesía es el placer y que, por consiguiente, debemos justificar en ella "no sólo las imposibilidades sino hasta los absurdos, allí donde la finalidad parece ser mejor satisfecha con ellos que lo que hubiera sido sin ellos". Si está en nuestro interés que se nos haga trampas, es su deber trampearnos"[26].

24 *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Conferencia XLII, p. 583. Véase también el *Spectator*, nº 315, de Addison.

** [*La vraisemblable est tout ce qui est conforme a l'opinion du public.*]

25 En BRAY, *La Formation de la doctrine classique*, p. 208. Un pasaje de Condillac ilustrará como, dentro de la orientación pragmática, el criterio de la "verdad" era a menudo interpretado como fidelidad a las propensiones del auditorio. La imaginación puede hacer uso de las más absurdas quimeras, "que ellas sean falsas o no, si estamos inclinados a creerlas verdaderas. El principal objeto que la imaginación tiene en mira es el entretenimiento; pero ella no está en pugna con la verdad. Sus ficciones serán acertadas si saben conformarse a la analogía de nuestra naturaleza, a nuestro conocimiento y a nuestros prejuicios" (*Ensayo sobre el origen del conocimiento humano*, trad. inglesa de Thomas Nugent, Londres, 1756, p. 90).

26 *Aristotle's Treatise on Poetry* (Londres, 1789), Prefacio, pp. xv-xvi.

Pero aún los extremistas como Twining estaban de acuerdo en que el lector normal exige cualidades especiales en la ficción poética antes de abandonar la verdad desnuda, seducido por la promesa del placer. Las principales de esas cualidades son:

1) *Conformidad de la ficción con la ceremonia popular.* Entre los críticos modernos, los racionalistas, según Twining, no siempre han visto "el poder de la opinión y la creencia populares sobre la credibilidad poética . . ." [27]. Unas pocas décadas después de la aparición de *Gondiberto* y sus piezas prefaciales, Dryden había refutado explícitamente las doctrinas de Davenant, Cowley y Hobbes, alegando que era base suficiente para las ficciones poéticas la existencia de una creencia difundida concerniente a cosas "que no dependen de los sentidos":

> Y si algún hombre me objeta las improbabilidades de que se aparezca un espíritu o que un palacio surja por magia; le contesto atrevidamente que un poeta heroico no está atado a la representación desnuda de lo que es verdadero o extraordinariamente probable... Es bastante que, en todas las edades y religiones, la mayor parte de la humanidad haya creído en el poder de la magia y en que hay espíritus y espectros que han aparecido. Esto, digo, es fundamento suficiente para la poesía...[28].

Hay en Dryden la sugestión del argumento 'uniformista' de que la universalidad y permanencia de la opinión es prueba válida de la posibilidad en materias de hecho. Tan amplio consenso, dice Dryden, es suficiente para probar, en lo que concierne a los espectros y la magia "que, por lo poco que sabemos, pueden existir en la naturaleza" [29]. Más tarde, escritores que concordaban enteramente con los filósofos en que los espíritus y los hechizos son simplemente una ilusión muy difundida, apelaban a la fuerza de esta creencia popular, como un auxiliar del principio del placer, para quebrantar la resistencia a las ficciones en el lector escéptico. Las brujas, los hechizos y las hadas, sostenía Addison, eran en buena parte el producto de fraudes piadosos practicados por los moralistas "antes que la gente se ilustrara por el estudio y la filosofía". Pero aún así, esas cosas tienen suficiente probabilidad para la poesía, en razón de que "al menos hemos oído tantas relaciones placenteras en favor de ellas

27 *Ibid.*, p. xv. Cf. Aristóteles, *Poética*, 25, 1460 b, 32-9.
28 "Sobre los dramas heroicos" (1672), *Essays*, I, 153.
29 *Ibid.*, p. 154.





que no nos preocupamos de penetrar en su falsedad, y gustosos nos entregamos a tan agradables imposturas" [30].

2) *La autocoherencia.* La verosimilitud, se sostenía a menudo, depende en gran parte de la habilidad de un artista en hacer que un personaje sobrenatural (para usar la expresión de Beattie) sea "consecuente consigo mismo y esté rodeado de circunstancias probables" [31]. Richard Payne Knight era de opinión que "la probabilidad poética no surge tanto de la semejanza de la ficción con los acontecimientos reales como de la confluencia del lenguaje con los sentimientos, de los sentimientos y las acciones con los personajes, y de las diferentes partes de la fábula unas con otras" [32]. Thomas Twining proponía que, en el caso de personajes imaginarios y acontecimientos falsos, la probabilidad, naturaleza o verdad poética depende de un proceso de inferencias inconscientes, en el que el lector es inducido tácitamente a aceptar ciertos postulados contrarios a los hechos, a partir de lo cual todo el resto se sigue por natural consecuencia [33].

A pesar de esos intentos de los aficionados a lo sobrenatural, de justificar su uso por un sistema de concesiones y licencias limitadas, la poesía del mito y de la magia no fue el fuerte de los escritores del siglo XVIII. Aunque sostenían que "ellos, los que engañan, eran más honrados que aquellos que no engañan", aun un admirador de los prodigios poéticos como Richard Hume dice que no aconsejaría a ningún poeta moderno revivir esos cuentos de hadas "en su época de incredulidad" [34]. Las ficciones de la novela en su mayor parte fueron derivadas de la poesía seria para llevar una vida a medias, descorazonada, en la novela gótica. Los mejores logros en esta forma, los cuentos de Anna Radcliffe, proveen la contraparte en la práctica de los intentos de conciliar la ficción y la verdad, con sus

30 *Spectator*, nº 419. Sobre argumentos similares véase BRAY, *op. cit.*, pp. 208 y ss.
31 *Essay on Poetry and Music*, p. 36.
32 *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* [Investigación analítica de los principios del gusto] (2ª ed., Londres, 1805), pp. 260-70.
33 *Aristotle's Treatise on Poetry*, notas p. 487. Walter Scott más tarde adoptó este concepto al examinar la obra de MARY SHELLEY, *Frankestein*: "Concedemos los postulados extraordinarios... sólo con la condición de que se deduzcan las consecuencias con precisión lógica" (*The Prose Works*, Edimburgo-Londres, 1834-6, XVIII, 254).
34 *Letters on Chivalry and Romance*, ed. Edith J. Morley (Londres, 1911), pp. 143-4.

inevitables desenlaces para devolver la tranquilidad mostrando que las aparentes maravillas estaban, después de todo, de perfecto acuerdo con las leyes de la ciencia. Y en la edad clásica los dioses clásicos, con unas pocas y hermosas excepciones en Collins y Gray, fueron sometidos a una sobrevivencia apenas menos carente de sangre que la de "Inoculación, la Celestial Doncella" y las otras personificaciones, generalmente engendradas por una letra mayúscula [35]. Excepto, ciertamente, en el género burlesco, que gozaba de licencia; la maquinaria con más vida en este período se la encuentra en la epopeya cómica de Pope, *El robo del bucle* [36].

## 3. El poema como un 'heterocosmos'.

Encontramos también en la crítica del siglo XVIII los comienzos de una solución más radical del problema de la ficción poética, que apartaría la poesía de lo sobrenatural del principio de la imitación y de toda responsabilidad para con el mundo empírico. El acontecimiento clave en este desarrollo fue el reemplazo de la metáfora del poema como imitación, "un espejo de la naturaleza", por el del poema como un 'héterocosmos', 'una segunda naturaleza' creada por el poeta en un acto análogo a la creación del mundo por Dios. En el capítulo precedente descubrimos que este paralelo entre Dios y el poeta, y entre la relación de Dios a su mundo y del poeta a su poema, fomentó la primera aparición de la doctrina, tan difundida hoy, de que un poema es una autorrevelación disfrazada, en la que el creador, "visiblemente invisible", al mismo tiempo se expresa y se oculta. Ocurre que el mismo paralelo que ayudó a engendrar una concepción de la obra de arte que parece igualmente moderna, está apenas menos ampliamente difundida y (habiendo perdido buena parte las marcas de su origen) se presenta a menudo en explícita oposición a la tesis emparentada de que un poema es la expresión de la personalidad. Éste es el concepto que está en el corazón de mucha de la "nueva

35 Véase Douglas Bush, *Mithology and the Renaissance Tradition in English Poetry* [La mitología y la tradición del Renacimiento en la poesía inglesa] (Minneápolis, 1932), pp. 244-7.

36 Los opositores a la "maquinaria" en los poemas contemporáneos a menudo exceptuaban los burlescos, en los cuales uno de los propósitos era, como decía Addison, el de "ridiculizar tal especie de maquinaria en los escritores modernos" (*Spectator*, nº 523). Véase: Johnson, "Vida de Pope" en *Lives of the Poets*, III, 232-4; Kames, *Elements*, I, 86-7; Fitzosborne, *Letters*, p. 303.





crítica", de que el enunciado poético y la verdad poética son enteramente diversos del enunciado y la verdad científicos, de que el poema es un 'objeto-en-sí-mismo', un universo conceptual autocontenido, al que no podemos pedirle que sea fiel a la naturaleza sino sólo fiel a sí mismo.

La palabra crear aplicada a la invención literaria ha llegado a ser una metáfora descolorida, casi muerta; y como acotaba Logan Pearsall Smith, es mucho más probable que se proclame 'una nueva creación' al último modelo de sombrero y no al último poema. Y, sin embargo, este término comercial es el residuo de una metáfora que sólo hace cuatro siglos era nueva, vital, y en razón de que igualaba el poeta a Dios en su función única y característica, andaba quizás bordeando la blasfemia. Que hay alguna vinculación entre el artista y la divinidad es, por cierto, creencia tan vieja como la de que la poesía es patrocinada e inspirada por los dioses; y en los tiempos clásicos el origen divino del mundo era a veces ejemplificado por referencia a la actividad de un escultor u otro artesano humano. Pero la referencia explícita de la invención del poeta a la actividad de Dios al crear el universo parece haber sido el producto de escritores florentinos, a fines del siglo XV. Cristóforo Landino, un miembro de la Academia Platónica encabezada por Ficino, en su *Comentario sobre Dante* (1481) citaba el *Ion* y el *Fedro* de Platón, tanto como la prueba que resulta del término latino *vates* de que un poeta es un vidente, y se adelantó a unir esas ideas paganas con especulaciones judías y cristianas sobre el acto de génesis de Dios:

> Y los griegos dicen poeta, del verbo *poiein*, que está a medio camino entre 'crear' que es peculiar a Dios cuando de la nada da el ser a algo, y 'hacer' que se aplica a los hombres cuando componen con materia y forma en cualquier arte. Es por esta razón que, aunque las ficciones del poeta no salgan absolutamente de la nada, se apartan, no obstante, del hacer y llegan muy cerca del crear. Y Dios es el supremo poeta y el mundo es Su poema [37].

Enunciados similares llegaron a ser muy comunes en los teóricos literarios del siglo XVI. Shelley más tarde repetidamente citaría lo que llamaba "las osadas y veraces palabras del Tasso: No me-

37 *Opere di Dante degli Alighieri... col Comento di Cristoforo Landini* (Vinegia, 1484), Prefacio, fol. a VII. Sobre un primitivo concepto neoplatónico de la invención poética, véase Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* [Genealogía de los dioses paganos], XIV, VII.

recen el nombre de creador, más que Dios y el Poeta [*Non merita nome di creatore se non Iddio ed il Poeta*]"; el sentido, si no la frase, puede encontrarse en verdad en el Tasso[38], tanto como en muchos de sus predecesores y contemporáneos. El enunciado de mayor influencia fue el de Scalígero, en 1561, que señaló, en su áspero latín, que la poesía descuella por sobre todas las otras artes en que "mientras éstas representan las cosas mismas como éstas son, en cierto modo como una pintura que habla, el poeta representa otra naturaleza y diversos aconteceres, y al hacerlo así, hace como si fuera él mismo otro Dios". En razón de que el arte poético "modela imágenes más bellas que la realidad de aquellas cosas que existen, así como imágenes de cosas que no existen", no parece "como en el caso de otras artes narrar cosas como un actor, sino como otro Dios, producir las cosas mismas [*res ipsas... velut alter condere*]"[39].

El concepto fue introducido en la crítica inglesa por Sir Philip Sidney. El nombre romano para el poeta, dice, era *vates*, un profeta, y el nombre griego era 'poeta', de *poiein*, 'hacer'. El incomparable nombre de hacedor es apropiado, pues mientras todas las otras artes tienen las cosas de la naturaleza por principal objeto,

> sólo el poeta, desdeñando ser atado a cualquier sujeción así, realzado por el vigor de su invención propia, ha crecido convirtiéndose en otra naturaleza, haciendo cosas o mejores que las que Natura brinda o

[38] SHELLEY, *Defensa de la poesía*, en *Shelley's Literary Criticism*, p. 156; cf. "Sobre la vida". *Ibid.*, p. 53, y carta a Peacock, 16 de agosto de 1818, *ibíd.*, p. 164. En el libro III de sus *Discorsi del poema eroico* (1594), Tasso escribió que las operaciones del arte "nos parece ser casi divinas e imitar al primer Artífice..." "El poeta de excelencia (que es llamado divino por no otra razón que la de que, pareciéndose en sus obras al supremo Artífice, llega a participar en su divinidad) es capaz de dar forma a un poema" que es como "un pequeño mundo" (*Opere*, Pisa, 1823-5, XII, 65-6, 90. Estos pasajes están incluidos en A. H. GILBERT, *Literary Criticism : Plato to Dryden* [La crítica literaria - de Platón a Dryden], pp. 492-500). Véase también TASSO, *Il Mondo creato*, jornada primera, *ibid.*, xxvii; el argumento (p. 1) dice que *l'arte umana, operando intorno alle cose create, imita l'arte divina*. Acerca de la opinión de Leonardo sobre la "creación" del pintor, véase ANTHONY BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* [La teoría artística en Italia] (Oxford, 1940), p. 37.

[39] *Poetices libri septem* (4ª ed. 1607), p. 6 (I, i). Para otra comparación entre el hacer de un poema y el hacer el mundo, véase GIAMBATTISTA GUARINI, *Il compendio della poesia tragicomica* (1599), *Il pastor Fido*, ed. G. Brognoligo (Bari, 1914), p. 220; y Giordano Bruno, citado en OSKAR WALZEL, *Greazen von Poesie und Unpoesie* [Fronteras entre la poesía y la no poesía] (Francfort, 1937), p. 13.





> enteramente nuevas, formas tales como nunca hubo en la naturaleza, como los *héroes, semidioses, cíclopes, furias* y otras parecidas...

Y añade, "séanos permitido rendir el debido honor al celeste Hacedor de este hacedor que... puso al hombre más allá y por sobre todas las obras de esta segunda naturaleza; lo que en nada se muestra tanto como en la poesía, cuando con la fuerza de un soplo divino nos brinda cosas que en mucho sobrepasan los haceres de aquélla..."[40]. A esta idea, el contemporáneo de Sidney, George Puttenham unió la portentosa palabra 'crear'; en el latín eclesiástico, *creare*, era la palabra común para connotar el concepto ortodoxo de que Dios hizo al mundo 'de la nada'. Si los poetas, decía Puttenham, "son capaces de imaginar y hacer todas las cosas por sí mismos sin sujetarse a las cosas de verdad", entonces "son (es una manera de hablar) como dioses creadores"[41].

El pasaje de Sidney contiene en suspensión muchas de las ideas en cuya búsqueda andamos, pero ellas ocupan una posición marginal y no determinativa en el ensayo de Sidney. Su propósito profesado es la defensa de la poesía, y habiendo confundido a Gosson y otros detractores puritanos al demostrar, con pruebas etimológicas, que de todos los hombres, el poeta, en dignidad, es el más próximo a Dios, Sidney pasa en seguida a un menos honorífico pero "más accesible examen de él, para que la verdad sea más palpable". La definición resultante, en torno de la cual gira lo sustancial de su teoría, deja de lado las metáforas teológicas en favor de las metáforas críticas tradicionales y presenta la referencia acostumbrada de un poema a este mundo y al auditorio para el que ha sido escrito. La poesía es 'un arte de imitación', una 'mimesis', es decir, un representar, un remedar o un figurar algo... con este fin: enseñar y deleitar. Más tarde, el concepto rudimentario de que el artista es un creador, a semejanza de Dios, de una segunda naturaleza, fue mantenido vivo por los neoplatónicos, italianos e ingleses, y el término 'creación' fue aplicado, más o menos casualmente, a la poesía

[40] *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith, I, 156-7.

[41] *Art of English Poesy*, en *Elizabethan Critical Essay*, ed. G. G. Smith, II, 4. Puttenham publicó su tratado en 1589; el de Sidney había sido escrito alrededor de 1583, y había circulado en manuscrito antes de publicarse póstumamente en dos versiones separadas, en 1595. Sobre el uso en inglés del vocablo "crear" referido a la actividad literaria, véase L. P. SMITH, "Cuatro palabras románticas", en *Words and Idioms*, pp. 90-95.

por escritores como Donne, Dennis y Pope[42]. Lo que había en potencia en esta comparación, sin embargo, fue desarrollado principalmente por aquellos críticos cuyo propósito era explicar o justificar los elementos sobrenaturales en un poema que no podían haber sido copiados de la vida. Gradualmente se hizo evidente que era posible rescatar esos seres del Limbo, sosteniendo que lo sobrenatural poético no imita la naturaleza creada por Dios sino que constituye una segunda sobre-naturaleza creada por el poeta mismo.

El germen de esta noción estaba ya presente en el comentario de Sidney de que el poeta se convierte "en otra naturaleza", particularmente al brindar "formas tales como nunca hubo en la naturaleza, como los héroes, semidioses, cíclopes, quimeras...". Cowley recogió este pasaje explayándose sobre él[43] y Dryden, más tarde, alabó la invención de Shakespeare porque en Calibán parece "haber creado un personaje que no existía en la naturaleza"[44]. Pero a Addison cabe el mérito de haber compaginado esas sugestiones y haberlas vuelto vigorosamente eficaces en la tradición crítica, en sus eclécticos pero infinitamente sugestivos ensayos sobre *Los placeres de*

[42] Acerca de los enunciados neoplatónicos de que el artista imita a Dios al crear "un nuevo mundo", véase, por ejemplo, FEDERICO ZUCCARI, *L'idea dei pittori, sculttori ed architetti* (1604), en ERWIN PAPOFSKY, *Idea*, pp. 48-50; y PETER STERRY, *Discourse of the Freedom of the Will* [Discurso sobre el libre albedrío] (1675), en F. J. POWICKE, *The Cambridge Platonists*, pp. 185-6. Sobre algunas aplicaciones al poeta del término "crear", y las pasajeras comparaciones entre la invención poética y la creación de Dios, véase: DONNE, Sermón XXVI, de los *Eighty Sermons* [Ochenta sermones] (1640), en *Complete Poetry and Selected Prose*, ed. John Hayward (Londres, 1932), p. 615; TEMPLE, "Sobre poesía" (1690), en *Critical Essays of the Seventeenth Century* III, 74-5; JOHN DENNIS, *Advancement and Reformation of Poetry*, en *Critical Works*, I, 202-3, 335; POPE, *An Essay on Criticism*, II, 484-93. Con relación a este tema véase el hermoso estudio de A. S. P. WOODHOUSE, "Collins y la imaginación creadora", en *Studies in English by Members of University College, Toronto* (Toronto, 1931), pp. 59-130.

[43] Cowley en su oda pindárica "La Musa" nos muestra a esa diosa viajando aún más allá de las obras de Dios: "Tú tienes mil *Mundos* también tuyos *propios* / Tú hablas, gran *Reina*, es el mismo *Estilo* que *Él* / y un nuevo Mundo surge cuando *tú* dices, ¡Que sea!". Él glosaba su propio pasaje de este modo: "El significado es que la poesía trata no sólo de todas las cosas que existen o pueden existir sino que hace criaturas suyas propias, como los *Centauros*, los *Sátiros*, las *Hadas*, etc.... y las transforma en innumerables *Sistemas*, o *Mundos* de la Invención" (*Works*, 11ª ed., Londres, 1710, I, 220).

[44] Prefacio a *Troilus and Cressida* (1679), en *Essays*, I, 219 (el subrayado es mío).





*la imaginación*. En el "modo feérico de escribir", dice Addison en el *Spectator* nº 419, "el poeta pierde de vista enteramente la naturaleza" y presenta personajes —hadas, brujas, magos, demonios—, "que no tienen existencia pero a los cuales él se la otorga". Lejos de ser desdeñables, esos escritos son más difíciles que cualesquiera otros en razón de que el poeta "no tiene patrón que seguir en ellos y debe hacerlo todo de su propia invención". Y el mundo de los espíritus y las quimeras, que Sprat había proscripto como "un mundo falso", en oposición al mundo verdadero de la ciencia, Addison lo alaba como un segundo mundo, válido en sí mismo, y sólo análogo al único que debemos a Dios. En la tal poesía "somos llevados, por así decirlo, a una nueva creación, y vemos personajes y maneras de otra especie". La poesía, de tal modo, no está limitada a la imitación del mundo de los sentidos; "ella no tiene sólo el círculo todo de la naturaleza por provincia suya, sino que hace mundos nuevos que son suyos propios", y nos muestra personajes que no se encuentran entre los existentes..."[45].

A partir de estos pasajes desarrolló varias ideas importantes que son usualmente tenidas por radicalmente innovadoras por los historiadores de la crítica del siglo XVIII. Siguiendo la sugestión de Addison, sucesivos comentaristas, acometiendo rápidamente esa 'psicologización' de la tradicional *ars poetica* que caracteriza su siglo, tomaron en sus manos específicamente el acto creador de puertas adentro y lo delegaron en la facultad de la imaginación. "Una primera fuente del concepto de la 'imaginación creadora' —que eleva la imaginación por encima de la razón y de todas las otras facultades por obra de la oculta pretensión de que éste es el proceso mental que repite el de Dios— fue el empeño de explicar los personajes poéticos fantásticos, que son los más enteramente 'originales', en

[45] *Spectator*, nº 419. Véase también Nos. 421, 279. Después de Addison las referencias a la poesía de lo sobrenatural como una segunda creación fueron numerosas. EDWARD YOUNG exageró al extremo esas como otras ideas del *Spectator*: "En el reino de hadas de la fantasía el genio puede vagabundear libremente; allí tiene poder creador y puede reinar a su albedrío sobre su propio imperio de quimeras". La mente humana "en el vasto vacío que está allende la existencia real... puede evocar seres quiméricos y mundos incógnitos" (*Conjectures on Original Composition*, ed. Morley, pp. 18, 31). Véase también por ejemplo, POPE, Prefacio a la *Ilíada*, en *Works* (Londres, 1778), III, 246; JOHNSON, *Lives of the Poets* (ed. Hill), I, 177-9, III, 337; J. MOIR, *Gleanings* (1785), I, 31. Sobre una objeción a tomar el término "crear" en un sentido opuesto a "imitación", véase BATTEUX, *Les Beaux Arts*, pp. 31-3.

razón de que tuvieron que ser inventados sin la ayuda de formas que estuvieran anteriormente en los sentidos. Una excelencia característica de Shakespeare, escribía Joseph Warton ya en 1753, "es su viviente imaginación creadora".

> De todas las obras de Shakespeare, *La tempestad* es el ejemplo más llamativo de su capacidad creadora. Él ha entregado aquí las riendas a su imaginación ilimitada y ha llevado lo romántico, lo maravilloso y lo selvático a su más placentera extravagancia.

En esta obra, el poeta maravillosamente ha logrado buen éxito al formar un carácter completamente original: "el monstruo Calibán es criatura de su imaginación, pues al modelarla no acudió ni a la observación ni a la experiencia" [46].

El comentario de Warton sugiere otro desarrollo. La capacidad creadora [*creativity*] del poeta finca particularmente en la creación de sus invenciones no-realistas; en ellas, por consiguiente, el poeta se acerca más a Dios; y la actitud apropiada ante la Divinidad es, por cierto, la de adoración. Shakespeare —se estaba también de acuerdo en ello— es superlativo entre los poetas en esta manera de creación. Como Addison decía, "Shakespeare ha superado incomparablemente a todos los otros" en el modo de escribir feérico, y "muestra mayor genio en Shakespeare el haber diseñado a Calibán que a su Hotspur o su Julio César: el uno tuvo que ser proporcionado por su imaginación, mientras que los otros pudieran haberse formado sobre la tradición, la historia y la observación" [47]. El Dr. Johnson sostuvo como "excelencia de Shakespeare que su

46 *Adventurer*, Nos. 93, 97. WILLIAM DUFF habló de la "Imaginación creadora" como "la característica distintiva del verdadero Genio" y citó la invención de lo sobrenatural como "el más elevado esfuerzo y la más fecunda prueba de genio verdaderamente original" (*Essay on Original Genius*, Londres, 1767, pp. 48, 143; p. 89). En sus *Essays on Song Writing* (2ª ed., Londres, 1774, pp. 6-8), JOHN AIKIN decía que la imaginación no puede contentarse largo tiempo con "los límites de la visión natural" — "ella puebla el mundo con nuevos seres, ella presta cuerpo a ideas abstractas... ella primero crea y luego preside sobre su creación con absoluto imperio".

47 *Spectator*, Nos. 419, 279. NICHOLAS ROWE había dicho ya, en 1709, que "la grandeza del genio de este autor en ninguna parte aparece tanto como donde da a su imaginación absoluta libertad y remonta su fantasía en un vuelo por sobre la humanidad y allende los límites del mundo visible". Tales son sus intentos en *La Tempestad*, *El Sueño de una Noche de Verano*, *Macbeth* y *Hamlet* (*Some Account of the Life of Mr. William Shakespeare* [Breve noticia de la vida del Sr. Guillermo Shakespeare], en *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, ed. D. N. Smith, Glasgow, 1903, pp. 13-14.





drama es el espejo de la vida", pero para lectores de otra inclinación el más alto elogio de Shakespeare era el que algunos de sus dramas mostraran seres que posiblemente no podían haber sido reflejados de esta vida. Una poderosa influencia en la génesis de la idolatría por Shakespeare, en el sentido más cercanamente literal de 'idolatría' fue el asombro temeroso ante el hombre que emulaba a Dios 'creando' a Calibán, Oberón, las brujas de *Macbeth* y no a Hamlet, que después de todo era un hombre tal como puede encontrarse en la naturaleza, sino el espectro del padre de Hamlet [48].

Lo que interesa aquí, empero, es otra derivación de la analogía básica entre Dios y el poeta. Si hacer un poema —o más bien, dentro del presente contexto, hacer ciertos elementos poéticos— es una segunda creación, entonces poetizar de este modo es recapitular la cosmogonía original. De aquí que resulte importante para la teoría crítica saber cuál de las teorías antagónicas acerca de la creación del mundo se transfiere de la filosofía a la psicología de la invención poética: si la narración hebraica de una creación *ex nihilo* por un *fiat* y (para usar las palabras de Sidney) "la fuerza del soplo divino"; o la teoría del *Timeo* de Platón, de un Demiurgo que copió de un modelo eterno; o la doctrina de Plotino de la emanación del Único perpetuamente desbordante; o la tradición estoica y neoplatónica de un alma infinitamente generadora en la naturaleza misma.

Ecos de todos esos esquemas ha de encontrarse en uno u otro de los críticos del siglo XVIII, como accesorios de la analogía raigal del poeta como creador. La más abarcadora e influyente aplicación de la cosmogonía a la poesía, sin embargo, aparece en los escritos de dos suizos amigos y colaboradores: Johann Bodmer y Johann Breitinger. La obra titulada *Critische Dichtkunst* [Arte crítico de la poesía] de Breitinger, publicada en 1740, se dedica en parte considerable al problema de reconciliar 'lo maravilloso', que él mira como elemento esencial de la poesía, con el criterio no menos esencial de la 'probabilidad'. La obra complementaria de Bodmer, publicada el mismo año, bajo el ilustrativo título de *Tratamiento crí-*

48 Otros pocos ejemplos de las extravagantes alabanzas de la imaginación de lo sobrenatural de Shakespeare: El obispo Warburton escribió, en 1747, que *La Tempestad* y *El Sueño de una Noche de Verano* son "el más noble esfuerzo de esa sublime y asombrosa imaginación peculiar a Shakespeare que se remonta por sobre los límites de la naturaleza sin perder el rumbo..." El pasaje fue citado por la Sra. GRIFFITH, en *The Morality of Shakespeare's Drama* (Dublin, 1777), I, I. Véase también ELIZABETH MONTAGU en *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* (London, 1777), pp. 135 y sigs.

*tico de lo maravilloso en poesía y su relación con lo probable, en defensa del poema de John Milton "El Paraíso perdido"* está íntegramente dedicada a la misma tarea. Ambos críticos se apoyan insistentemente en los ensayos de Addison en el *Spectator*; en verdad la obra de Bodmer es en lo principal un desarrollo del enfoque de Addison "del modo *feérico* de escribir" y de su detallado análisis de *El Paraíso perdido*. En dichos autores, la principal novedad es la insistencia que ponen en las capacidades productivas del poeta y especialmente en la elaboración del 'llegar-a-ser' imaginativo de lo maravilloso poético, tomando como paradigma la descripción de Leibniz sobre el modo en que Dios creó el mundo en que vivimos.

Dicho brevemente, según Leibniz, Dios tuvo presentes ante él, en la creación, un infinito número de 'posibles' o esencias-modelos. Él no pudo darles existencia a todos esos 'posibles', porque la existencia sólo puede ser lograda por un conjunto de 'co-posibles', esto es por un sistema de esencias que pueden existir juntas en razón de que no son ni autocontradictorias ni incompatibles de otro modo. De los conjuntos alternativos de tales 'co-posibles' o modelos de mundos. Dios, acorde con su excelencia, eligió el mejor de todos los mundos posibles para su realización [49].

Los críticos suizos tradujeron esta estructura de ideas en una teoría del proceso poético; obviamente el distingo metafísico entre el infinito número de 'posibles' especies y el número finito de las existentes en este mundo era maravillosamente conveniente para explicar cómo el poeta, para usar las palabras de Addison, crea otras especies. Lo maravilloso, decía Breitinger, siguiendo de cerca a Addison, surge cuando el poeta mediante el poder de su imaginación [*Phantasie*] crea seres enteramente nuevos, sea personificando abstracciones o animando cosas inanimadas y humanizando animales, o, como Milton y los poetas antiguos, materializando el mundo invisible de los dioses y los espíritus. Y desde que la poesía es "una imitación de la creación y de la naturaleza no sólo en lo real sino también en lo posible", su composición, emulando este poder de Dios, es ella misma "una especie de creación" [50]. Para decir el

[49] La cosmogonía de Leibniz ha sido adecuadamente caracterizada y glosada por LOVEJOY, *The Great Chain of Being* [La gran cadena del ser] (Cambridge, 1936), cap. V; véase también BERTRAND RUSSELL, *The Philosophy of Leibniz* [La filosofía de Leibniz] (nueva ed., Londres, 1937), esp., pp. 36-9, 66-9.

[50] *Critische Dichtkunst* [Arte crítico de la poesía], sec. 6, en *Deutsche National Literatur*, ed. Joseph Kürschner, XVII, pp. 165, 175, 161.





mismo concepto con palabras de Bodmer, la proeza de dar forma visible y corporal a los espíritus invisibles la realizó Milton "por medio de una especie de creación que es específica de la poesía". Esta operación del poeta es

> exactamente la misma que aquélla por la cual las cosas meramente posibles son sacadas de esta condición y puestas en la condición de existencia real... Este modo de creación es la obra principal de la poesía, que se distingue de la historia y de la ciencia por el hecho mismo de que siempre prefiere tomar el material de su imitación de lo posible antes que del mundo existente [51].

Bodmer nos invita, acorde con ello, a acercarnos a la obra de Milton con la humildad y la reverencia apropiadas para con alguien que está "en lo más alto, entre los Hombres, en la escala del Ser", apenas un poco por debajo de los ángeles y que muestra en sus producciones un poderío insondable, comparable al de Dios mismo [52].

La tarea del poeta, pues, no es simplemente imitar la naturaleza real, sino (para decirlo con Bodmer) "imitar los poderes de la naturaleza transfiriendo lo posible a la condición de realidad" [53]. Este paralelo entre el proceso poético y la cosmogonía de Leibniz fácilmente se extiende a un paralelo entre el producto poético y la cosmología de Leibniz. El 'poema-en-existencia' es un mundo por sí mismo, y como tal, necesita sólo mostrar aquellas relaciones internas que determinan la co-posibilidad de una serie cualquiera de entidades-modelos, que se realice por Dios en su creación o por el poeta en la suya. En el sentido más lato, dice Breitinger "puede ser llamado probable todo lo que es posible gracias al infinito poder del Creador de la naturaleza, por consiguiente todo lo que no esté en contradicción con aquellos primeros y universales principios sobre los cuales reposa todo conocimiento de la verdad". Y la probabilidad de un poema "consiste en esto: que los detalles concuerden con la

[51] *Von dem Wunderbaren* [De lo maravilloso] (Zürich, 1740), pp. 31-2; véase también pp. 19-21. En su *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde* [Consideraciones críticas sobre la descripción poética] (Zürich, 1741), Bodmer escribe, pp. 13-14: "Todos esos innumerables posibles sistemas universales entran en el dominio de la Imaginación [Einbildungskraft]". Y en p. 573: "El modo de creación en que lo posible es ejecutado por el poder de la imaginación, es particularmente el dominio del poeta por virtud de su oficio, por donde él es un creador, *poetes*".

[52] *Von dem Wunderbaren*, pp. 5-11.

[53] *Ibid.*, p. 165.

intención, que estén apoyados los unos en los otros y que no muestren contradicción entre ellos mismos" [54].

En tales pasajes la probabilidad poética ha sido liberada de toda referencia a la realidad exterior y convertida enteramente en cuestión de coherencia y no-contradicción internas. Y mediante la separación del universo poético del universo empírico, logramos el distingo lógico entre dos clases o 'universos' de la verdad —entre lo que Breitinger llamaba 'verdad racional' y 'verdad poética'. El poeta, como decía Bodmer, "no se preocupa en absoluto de la verdad racional [*das Wahre des Verstandes*] sino sólo de la verdad poética". Ésta

> no carece de cierta razón y orden; tiene para la imaginación y los sentidos su razón suficiente, no tiene contradicción interna y cada parte de ella se apoya en las otras... En lo que nos concierne, hemos de buscar la metafísica entre los profesores de metafísica, pero pediremos a los poetas sólo poesía; en esto nos daremos por satisfechos con la probabilidad y la razón que consisten en su coherencia consigo mismo... [55].

En una palabra, en esos críticos de 1740 emergen (aunque en medio de ideas más tradicionales y a veces en conflicto) estas importantes consecuencias estéticas de la analogía raigal entre poeta y creador: el poema de lo maravilloso es una segunda creación, y por consiguiente no un calco ni siquiera un razonable facsímil de este mundo, sino un mundo propio, *sui géneris*, sujeto sólo a sus propias leyes, cuya existencia (se sugiere) es un fin en sí misma.

El diálogo de Goethe, *Sobre la verdad y la probabilidad en la obra de arte*, escrito medio siglo más tarde, muestra alguna de las potencialidades de este enfoque de los problemas del arte. Cierta especie de verdad carece de relevancia para la ópera, desde que no es su oficio "representar de manera probable lo que imita; y sin embargo no podemos negarle "una verdad intrínseca", de coherencia consigo misma, "que surge como consecuencia de ser una obra de arte".

[54] *Critische Dichtskunst*, pp. 160-62. Ejemplos de las especies de contradicción que son imposibles aún para la creación por Dios, dice Breitinger (p. 160), son que algo sea y no sea a la vez, que una parte sea mayor que el todo, etc.

[55] *Von dem Wunderbaren*, pp. 47, 49; cf. 144, 151; y véase su *Betrachtungen über die poetischen Gemälde*, pp. 594-5, donde atribuye la verdad poética y la razonabilidad al orden de un posible "sistema universal" (Welt-Systema).





> Si la ópera es buena, ella constituye un pequeño mundo en sí misma, en el que todo sucede conforme a leyes positivas, que será juzgado de acuerdo con sus propias leyes y sentido de acuerdo con sus propias cualidades características.

Se sigue de ello que la "verdad artística y la verdad natural son enteramente distintas". Y sin embargo una obra de arte perfecta produce la ilusión de ser una obra de la naturaleza, en razón de que, como obra del espíritu humano, está "por sobre la naturaleza" pero no "fuera de la naturaleza"; y "el genuino aficionado al arte ve no sólo la verdad de lo que se imita sino también... lo que es sobrenatural [*das Überirdische*] en el pequeño mundo del arte". O para usar las frases de Goethe, al expresar el concepto un año más tarde:

> El artista, agradecido a la naturaleza que lo produjo, le devuelve a ella una segunda naturaleza, pero que ha sido sentida, pensada y realizada humanamente [56].

En Inglaterra, Richard Hurd, sin el detalle ni la trabajada subestructura metafísica de los teorizadores alemanes se enfrentaba con problemas similares y llegaba a conclusiones comparables. En sus *Cartas sobre la caballería y el romance* (1762) Hurd se puso explícitamente a defender lo maravilloso romántico de poetas como el Tasso contra los ataques en los escritos de Davenant y Hobbes. Esos documentos, dice, "abrieron el camino" a "una nueva especie de crítica"; y con agudeza histórica, Hurd atribuye la declinación de los dioses paganos y de las "leyendas de hadas góticas" al creciente racionalismo del siglo XVIII, que finalmente expulsó "los portentosos espectros de la imaginación", hasta que "la fantasía que había retozado tan largamente en el mundo de la ficción, era ahora constreñida, contra su voluntad, a aliarse a la estricta verdad, si es que quería lograr su admisión entre gente seria" [57]. Pero, insiste él, la máxima de "seguir a la naturaleza" en el sentido de igualar a la imaginación". Hurd cita el ensayo del *Spectator* sobre el modo

[56] *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der unstwerke"* (1797), *Sämtliche Werke*, XXXIII, 87-91; *Diderots Versuch über die Malerei* (1798-9), *ibid.*, p. 215. Véase también las *Conversaciones* de ECKERMANN (18 abril 1827), ed. Everyman, p. 196.

[57] *Letters on Chivalry and Romance*, pp. 131, 144, 153-4. Cinco años más tarde WILLIAM DUFF también opuso el "otro mundo" de la poesía de lo sobrenatural a la "verdad o estricta probabilidad" que rige los géneros realistas (*Essay on Original Genius*, pp. 142-3.

la naturaleza con el mundo de la experiencia, aunque válida para especies realistas como el drama, es irrelevante para la épica, "una poesía más creadora y sublime" que se dirige "sólo o principalmente a la imaginación". H. R. Hurd cita el ensayo del *Spectator* sobre el modo de escribir *feérico,* y desarrolla el concepto de Addison de esta poesía como una "nueva creación" de modo tal que distingue el mundo de la poesía del mundo de la experiencia y la verdad poética (o autocoherencia) de la verdad filosófica (correspondencia con la naturaleza empírica).

> Tan poca cuenta [dice irónicamente] tiene la perversa poesía de la verdad histórica o filosófica: todo lo que nos permite buscar es la verdad poética; una cosa muy sutil en verdad, y que el ojo del poeta, aun girando con el más hermoso frenesí apenas alcanza a captar. Para hablar en el lenguaje filosófico del señor Hobbes: es algo que está mucho más allá de los límites actuales y sólo dentro de las posibilidades concebidas de la naturaleza.
> ...Un poeta, dicen, debe seguir la *naturaleza*; y por naturaleza hemos de suponer puede significarse sólo el curso de las cosas conocido y experimentado en este mundo. Mientras, al contrario, el poeta tiene un mundo propio, donde la experiencia tiene menos que hacer que la imaginación coherente.
> Él tiene, además, un mundo sobrenatural en el cual ha de ocupar su lugar. Él tiene dioses y hadas y brujas a sus órdenes... [58].

Richard Hurd, como Bodmer y Breitinger, parangonaban el poeta con el Creador con miras a explicar y otorgar patente a las criaturas sobrenaturales en un poema. En una aplicación, variante de la misma analogía, el concepto de creación fue usado para explicar los personajes que, aunque inventados por el poeta, eran convincentemente parecidos a los vivientes y dotados de la autocoherencia de las personas en la creación del propio Dios. En este desarrollo realista, el platonista inglés Shaftesbury ocupa un poco la posición axial de Addison entre los teóricos de lo maravilloso poético. En el *Consejo a un autor,* publicado por primera vez en 1710, Shaftesbury ridiculiza a Shakespeare y otros poetas que emplean temas sobrenaturales, sea en la forma de maravillas románticas o de prodigios de las Sagradas Escrituras [59]. Lo que Shaftesbury recomienda es la invención de personajes tales como los encontramos en la vida. Para explicar este logro, Shaftesbury revive la analogía del Renacimiento, pero con dos importantes innovaciones: la creación no es la del cosmos, sino específicamente la del hombre; y es concebida sobre el modelo griego, en vez del mito hebraico:

> Pero en cuanto al hombre que de verdad y en justo sentido merece el nombre de poeta, que es realmente un maestro o arquitecto en su especie, y puede describir a la vez los hombres y sus maneras, y dar a una acción su cuerpo y proporciones exactas, se encontrará, si no me equivoco, que es una criatura muy diferente. Un poeta así es en verdad un segundo 'Hacedor'; exactamente como Prometeo con relación al Júpiter. Como aquel soberano artista o la universal naturaleza, plasmadora, forma un todo, coherente y proporcionado en sí mismo, con debida sujeción y subordinación de las partes constitutivas... El artista moral... puede de tal modo imitar al Creador... [60].

Este pasaje parece haber tenido un efecto sorprendentemente pequeño en la crítica inglesa, pero tuvo una gran boga en Alemania, como Oskar Walzel ha demostrado en sus artículos sobre *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe* [El símbolo de Prometeo, de Shaftesbury a Goethe] [61]. En 1767, Lessing describía el 'otro-mundo' poético de los personajes realistas en términos comparables a la descripción por Breitinger del 'otro-mundo' de lo maravilloso. Él no habría tenido objeciones que oponer —decía— a que Marmontel se hubiera apartado de los modelos históricos en su Solimán y Roxelana.

> si sólo hubiera yo encontrado que, aunque no eran de este mundo real, ellos pudieran pertenecr a otro mundo; a un mundo cuyos aconteceres estén vinculados en un orden diferente, pero tan estrechamente vincu-

[58] *Ibid.,* p. 137-9. Tomando como base el principio tradicional poético de la subordinación de las partes al todo JOHN PINKERTON vuelve enteramente la mesa sobre Hobbes, al negar, escépticamente, que haya "verdad alguna de hecho o verdad histórica conocida por el hombre" e invocar como la única verdad válida "la verdad universal que ha de encontrarse en la poesía y las obras de ficción", consistente en "la apropiación y coherencia" de las partes componentes. De tal modo, Caliban es más verdadero que cualquier enunciado de un hecho, porque ese personaje "es *fiel a sí mismo,* y no es en nada inapropiado, aunque no exista en la naturaleza". (*Letters of Literature,* Londres, 1785, pp. 216-18).

[59] *Características,* ed. J. M. Robertson (Londres, 1900), I, 222-3, 231.

[60] *Ibid.,* I, 136-6.

[61] *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* [Nuevo anuario de la antigüedad clásica] XXV (1910), 40-71; 135-65. Cf. AKENSIDE, *The Pleasures of Imagination,* 1ª ed., III, versos 397-427: En la génesis de un poema en la mente del poeta, las imágenes de la memoria se disponen en lúcido orden, como "del antiguo Caos las semillas en discordia / de la Naturaleza, a la voz divina". "Entonces, con arte prometeico / en su adecuado vehículo respira / la bella concepción..." / Y de tal modo "el hombre mortal aspira / a intentar creadora alabanza".

lados, exactamente, como en este mundo..., en una palabra, al mundo de un genio que —séame permitido sugerir, sin nombrarlo, al Creador a través de su más noble criatura—, digo, para imitar en miniatura al Altísimo Genio, transpone, cambia, disminuye, aumenta los elementos del presente mundo, para hacer de él un todo separado...

Coherencia: no debe haber nada autocontradictorio en los personajes... [62].

El explícito recurrir al mito de Prometeo, de Shaftesburry, a veces tuvo consecuencias ajenas a los primitivos paralelos, por lo general con reverentes reservas del poeta con Jehová. Los rebeldes del *Genieperiode* explotaron los lamentos de la desconfianza prometeica contra la autoridad establecida con miras a atacar el código de las reglas poéticas. En las narices de "todos los franceses y los infestados alemanes" el joven Goethe arrojaba este desafío: "¡Naturaleza! ¡Naturaleza! Nada tan completamente natural como los personajes de Shakespeare... Él emulaba a Prometeo, formaba sus gentes sobre su modelo, rasgo por rasgo, pero en dimensiones colosales... y luego los animaba todos con el soplo de su espíritu... [63]. Más tarde, Goethe convirtió a Prometeo en un símbolo del penoso pero necesario aislamiento del poeta, en su capacidad creadora, a la vez de los hombres y de los dioses [64]. Aun antes que Goethe, Herder había adoptado el símil de Prometeo y modificaba la heterocosmología leibniziana de los primeros comentadores convirtiéndola en la visión de que una pieza de Shakespeare —en las complejas interrelaciones de sus personajes y acciones, y en sus rápidos cambios de tiempo, lugar y escena— es como la creación primordial misma un grande y viviente todo [65]. Que se tratara del examen de lo mara-

[62] *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia hamburguesa], Nº 34, en *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann (Stuttgart, 1893), IX, 325; cf. nº 79, *ibid.*, X, 120. Sobre la explicación de la creación por el poeta de otro mundo que combina los enunciados de Shaftesbury y de Addison a la vez, véase J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie*, artículos: "Einbildungskraft" (Imaginación), "Erdichtung" (Invención), "Gedicht" (Poema), "Ideal".

[63] *Zum Shakespeares Tag* [En el día de Shakespeare] (1771), *Sämtliche Werke* (Jubiläums Ausgabe — edición del Jubileo), XXXVI, 6.

[64] Véase WALZEL, *Das Prometheussymbol*, pp. 133 y ss. y *Dichtung und Wahrheit*, libro XV, en el que Goethe explica el origen de su oda 'Prometeo'. Vivió en él, dice, la fábula de Prometeo, "que, separado de los dioses, pobló un mundo... Sentí claramente que una creación de importancia sólo podría ser producida cuando su autor se aisla él mismo".

[65] *Critischen Wäldchen* (1769), en *Sämtliche Werke*, III, 103; también *ibid.*, V, 238-9; XII, 7.





villoso creador o del realismo creador, Shakespeare quedaba como ejemplo cardinal del poeta como divinidad.

Muchos de esos diversos desarrollos de la analogía entre el poeta y el Creador fueron brindados juntamente en las *Conferencias* de Berlín de aquel sistematizador ecléctico que fue August Schlegel. En ellas atacó la doctrina de que el arte debe imitar la naturaleza, que se usaba para desterrar del arte, en nombre de la probabilidad, "todo lo osado, lo grande, lo maravilloso y lo extraordinario". A la poesía sólo podemos exigirle válidamente la apariencia de la verdad; esta apariencia debe ser asumida por cosas "que nunca pueden ser verdaderas", y "reposa simplemente sobre el hecho de que un poeta, por la magia de su presentación, sabe cómo transportarnos a un mundo extraño, en el que él puede gobernar de acuerdo a sus propias leyes" [66]. Debe haberse advertido que Shaftesburry combinaba la idea de que el poeta es un modelador de hombres, como Prometeo, con la idea, totalmente desvinculada (basada en la analogía del alma universal generadora) de que el poeta forma un todo como "la universal naturaleza plasmadora". En las conferencias de Schlegel esta curiosa conjunción se mantiene y se desarrolla. La naturaleza como un todo, dice, es orgánica, y el arte debe imitar la fuerza productiva de la naturaleza.

> Esto significa que él debe —creando autónomamente como la naturaleza, ella misma organizada y organizante— formar cosas vivientes que no sean puestas en movimientos mediante un mecanismo ajeno, como un reloj de péndulo, sino por una fuerza inmanente... De esta manera imitó Prometeo a la naturaleza cuando formó al hombre del barro de la tierra y lo animó con una chispa robada al sol... [67]

En esta versión romántica, el 'héteroscosmos' comprende no sólo elementos poéticos selectos, sea naturales o sobrenaturales, sino un

[66] *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-4), *Deutsche Literaturdenkmale* (Stuttgart, 1884), XVII, 94-8. También, p. 261: La poesía significa en general "el descubrimiento artístico, el acto maravilloso por el que se enriquece la naturaleza; como el nombre lo indica, una verdadera creación y producción".

[67] *Ibid.*, p. 102. Agrega lo siguiente (p. 103) de modo tal que incorpora en el contexto la noción de Leibniz de una mónada que refleja el universo: "La plenitud, la totalidad con la cual el universo es reflejado en un espíritu humano... determina el grado de su genio artístico y lo pone en estado de formar un mundo dentro del mundo". Sobre el distingo entre la creación prometeica de personajes realistas en Shakespeare y su otro mundo imaginativo de espíritus y brujas, véase SCHLEGEL, *Lectures on Dramatic Arts and Literature*, p. 363; también p. 378.

gran poema en su integridad. Y mediante el desplazamiento, como principio creador, de Jehová, el Demiurgo y Prometeo, a la vez, por un alma de la naturaleza inmanente, el papel del artesano que deliberadamente supervisa, sea *deus* o *alter deus,* merma: los mundos real y poético por igual se convierten en autooriginantes, autónomos y automovidos y ambos tienden a desarrollarse en sus formas orgánicas.

Entre los autores de comienzos del siglo XIX, 'crear' había llegado a ser, para la mayoría, un término crítico de rutina, pero en el uso de algunos continuaba manifestando su vitalidad metafórica. Shelley, por ejemplo, que empleó la palabra, en sus varias formas gramaticales, una veintena de veces en su *Defensa de la poesía,* revirtió a una interpretación del método de la creación próximo al de los platonistas del Renacimiento. La poesía, "creada por esa imperial facultad" de la imaginación, es "la creación de acciones acordes con las inmutables formas de la naturaleza humana, como existen en la mente del Creador, que es ella misma la imagen de todas las otras mentes". Repitiendo de tal modo el acto primordial de la creación, la poesía produce un mundo nuevo:

> Ella nos convierte en habitantes de un mundo para el cual el mundo familiar es un caos... Ella crea de nuevo el universo, después que ha sido aniquilado en nuestras mentes por la repetición de impresiones embotadas por la reiteración.[68]

Carlyle revivió el intento del Renacimiento de descubrir el secreto de la poesía por el camino de la etimología. El poeta es *vates,* un profeta o vidente "de la divina idea del mundo"; pero desde que ver así profundamente es también crear, el latín *vates* y el griego 'poeta' coinciden —"Creadora, decíamos: creación poética, ¿qué es esto sino 'ver' la cosa suficientemente?"[69].

Sólo en la filosofía y la crítica de Coleridge, empero, es la creación una metáfora central y plenamente funcional. Podemos aprovecharnos de la ventaja de la perspectiva proporcionada por la historia de este término para echar nuevamente una ojeada al pasaje clave de *Biographia literaria* que ha desconcertado e irritado a tantos comentadores:

> La imaginación primaria, sostengo que es la fuerza viviente y primer agente de toda humana percepción y como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito *Yo Soy.* La imaginación secundaria yo la considero como un eco de la anterior... que difiere sólo en grado y en el modo de su operación. Ella disuelve, difunde, disipa, en orden a recrear...

Coleridge ha añadido un tercer término —la mente en la percepción— a la analogía existente entre el poeta y el Dios creador. El resultado es un triple paralelo. En su base está la incesante autoproliferación de Dios en el universo sensible. Este proceso creador se refleja en la imaginación primaria por la cual todas las mentes individuales se desarrollan en la percepción de este universo, y tiene un eco nuevamente en la imaginación secundaria o recreadora, que es poseída sólo por el poeta de genio. Ya en 1801, Coleridge había escrito que la mente que percibe no es pasiva, sino "hecha a la imagen de Dios, y también, en el sentido más sublime, *la imagen del Creador*"... Tres años más tarde añadió que la imaginación poética es también una "oscura analogía de la creación —no todo lo que podemos creer de la creación sino todo lo que podemos concebir de la creación"[70]. Como el profesor Muirhead ha dicho, el mundo de la imaginación de Coleridge es el mundo de los sentidos nacido una segunda vez.) En la cosmogonía de Coleridge, por consiguiente, las formas fijas de los platonistas del Renacimiento y los 'posibles' estáticos de Bodmer y Breitinger, que subsisten intemporalmente en su espacio ideal, se ponen en movimiento y se convierten en 'ideas-semillas' del mundo, internas e infinitamente autoevolutivas; y las operaciones de esta naturaleza universal plasmada son reiteradas dentro de la mente del hombre, en el proceder de la imaginación 'esemplástica' cuando crea un poema.

En la crítica romántica inglesa, a diferencia de la alemana,

[68] *Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* pp. 125, 128, 156; cf. esp. pp. 137, 140, 143-4. Véase también la versión platónica del "hacer" por el artista una "segunda creación" en algunos aspectos superiores a la naturaleza creada por Dios, en VICTOR COUSIN, *Lectures on the True, the Beautiful and the Good* [Lecciones sobre lo verdadero, lo bello y el bien] (1853), trad. ing. O. W. Wight (Nueva York, 1858), pp. 155-7.

[69] *Heroes and Hero-Worship,* en *Works,* v, 80, 104; cf. *Características, ibid.,* XXVIII, p. 16.

[70] Carta a Thomas Poole, 23 de marzo de 1801, *Letters,* I, 352; a Richard Sharp, 15 de enero de 1804, *ibid.,* II, 450. "Crear" era también una de las metáforas favoritas de Wordsworth para designar el acto de la mente que percibe; véase, por ejemplo, *The Prelude* (1805), II, 271-3; III, 171-4; también anteriormente, cap. III, secc. iii. Sobre el frecuente uso por Wordsworth del vocablo "crear" aplicado a la producción poética, véase su Prefacio de 1815.

el análogo 'heterocósmico' —el paralelo entre escribir poesía y crear el universo— fue usado para establecer el proceso más que el producto de la invención literaria. Quedaban por explorar, a los críticos ingleses, más entrado el siglo, las plenas posibilidades del paralelo como fundamento para el concepto de que el 'poema-en-existencia' es un mundo propio y absolutamente autosuficiente. La conferencia en Oxford de A. C. Bradley, publicada en 1901, *Poetry for Poetry Sake* [La poesía por la poesía], es un documento revelador de esa tradición. Por un lado la conferencia resume lo que había de más sostenible en la doctrina estética del "arte por el arte" (que en su forma común había sido realmente una doctrina moral de "la vida por el arte"). Por el otro lado, ella formula lo que desde entonces ha sido la posición central de los críticos de hoy que (sin advertir la incongruencia) citan como una verdad el enunciado poético de Mac Leish de que un poema no enuncia la verdad sino que simplemente existe:

> Un poema ha de ser igual a:
> No verdadero...
> Un poema no ha de significar
> sino ser *.

La poesía, señalaba Bradley hace cincuenta años, no es una imitación sino "un fin en sí misma", y su "valor poético es su solo valor intrínseco".

> Pues está en su naturaleza no ser ni una parte ni tampoco una copia del mundo real... sino un mundo por sí mismo independiente, completo, autónomo; y para poseerla plenamente debéis entrar en ese mundo, conformaros a sus leyes e ignorar por un tiempo las creencias, propósitos y particulares condiciones que os pertenecen en el otro mundo de la realidad...
>
> [La vida y la poesía] son desarrollos paralelos que en ninguna parte se encuentran, o, si podemos usar un tanto libremente una palabra que nos será luego servicial, ellas son análogas... Ellas tienen diferentes especies de existencia.

Tras esta concepción de un poema como un mundo propio, ¿no asoma todavía, borrosa pero reconocible, la analogía generativa del

* [*A poem should be equal to:*
*Not true...*
*A poem should not mean*
*but be.*]





*Deus Creator*? La pura poesía, dice Bradley, "brota del impulso creador de una vaga masa imaginativa que presiona buscando desarrollo y definición... Y ésta es la razón por la que tales poemas nos impresionan como creaciones, no como manufacturas..." [71]. La metáfora del 'heterocosmos' del Renacimiento, plenamente desarrollada, aparece ahora como uno de los sistemas en competencia que reclaman un ámbito ilimitado en el dominio de la estética, como una forma de aquel sistema que, en el capítulo introductorio, he llamado la teoría objetiva del arte.

Dos de los más reflexivos de nuestros críticos en actividad pueden servir como ejemplo de que la metáfora heterocósmica sigue siendo una metáfora viva. En su reciente libro *Rage of Order* [La rabia al servicio del orden] Austin Warren presenta este enunciado de su visión crítica: La 'creación final' del poeta es "una especie de mundo o cosmos; un mundo sinópticamente sentido, puesto en lenguaje concreto; un *ikon* o imagen del 'mundo real'". Y el crítico, en su deseo de descubrir "la visión sistemática del mundo que es la construcción del poeta" debe partir del supuesto de "que el cosmos de un poeta serio es, intuitiva y dramáticamente, coherente" [72]. Elder Olson, integrante de la segunda generación de los críticos neoaristotélicos de la Universidad de Chicago, anuncia que el propósito de su teoría de la lírica es habérselas con una obra de arte "*qua* obra de arte" [*en cuanto* obra de arte] un modo de crítica para el cual "sólo un tratado —la *Poética* de Aristóteles— tiene importancia...". Cuando le toca ocuparse del problema de la verdad poética, ilustra el concepto de probabilidad de Aristóteles con un análogo de proveniencia mucho más reciente que los escritos del maestro griego. "Los enunciados poéticos" no son proposiciones, y "desde que no son enunciados sobre cosas que existan fuera del poema, carecería de sentido valorarlos como verdaderos o falsos..."

> En cierto sentido, todo poema es un microcosmos, un universo separado e independiente, con sus leyes sancionadas por el poeta; su

71 *Oxford Lectures on Poetry* [Conferencias de Oxford sobre la poesía] (Londres, 1926), pp. 4-6, 23-4. DAVID MASSON empleaba el concepto de que la poesía es *"poesis, o creación"* —la producción imaginativa de "algo *concreto*, nuevo o artificial"— para dejar sentada la entera antítesis entre poesía y ciencia, y la libertad del poeta, al continuar "la obra de la creación", de condicionar "el universo de nuevo, conforme a su gusto y antojo" *The North British Review*, XIX, 1853, pp. 308-9; el artículo fue reeditado en MASSON, *Essays Biographical and Critical*, Cambridge, 1856).

72 (Chicago, 1948), pp. v-vi.

> decisión es absoluta; puede hacer las cosas buenas o malas, grandes o pequeñas, poderosas o débiles; puede hacer los hombres más altos que las montañas o más pequeños que los átomos, puede suspender ciudades enteras en el aire, puede destruir la creación o reformarla; dentro de su universo lo imposible se torna posible, lo necesario contingente con sólo que él lo diga [73].

Aquí la descripción de la acción creadora del poeta está modelada no sobre el dios de Leibniz, cuyas acciones, después de todo, están limitadas por la lógica de la contradicción y las leyes de la coposibilidad, sino en un prototipo más antiguo: el perentorio y absoluto *fiat* de Jehová en el Libro del Génesis.

## 4. La verdad poética y la metáfora.

El problema de los seres míticos no era el único que el criterio de la fidelidad a la naturaleza presentaba a los teóricos literarios. Era, por ejemplo, una vieja observación que los enunciados tradicionales de los poetas —tan inclinados a llamar a un hombre un león y a una mujer una diosa y a valerse de todos los artilugios para la exageración y la distorsión— no correspondían a los hechos de la experiencia. A fines del siglo XVII, la necesidad general de escrutar y justificar tal lenguaje figurativo se hizo aguda con motivo de vigorosos ataques desde diveros ángulos. Quienes escribían sobre la elocuencia sagrada y civil, a veces achacaban la eficacia de los sectarios religiosos y aun la reciente guerra civil a los engaños inherentes a la metáfora y pedían remedios drásticos. "Si sólo tuviéramos una ley del parlamento que coartara a los predicadores el uso de metáforas indecentes y almibaradas —escribía Samuel Parker en 1670— "quizá hubiera una curación eficaz de nuestros presentes desórdenes" [74]. Por añadidura, la nueva filosofía en Inglaterra, de Bacon en adelante, muy apropiadamente incorporaba un programa de reforma semántica que eliminaría los 'ídolos' verbales, tanto como

[73] "Zarpando para Bizancio: Prolegómenos a una poética de la lírica", en *The University of Kansas City Review* (Spring, 1942), VIII, nº 3, pp. 210-11, 216-17. Como advertencia sobre lo poco aconsejable de una libertad absoluta, a la manera de un milagro, que se trate del poeta creador o de Dios Creador, véase Dorothy Sayers, *The Mind of the Maker*, pp. 62-3.

[74] *A Discourse of Ecclesiastical Politic* [Un discurso sobre política eclesiástica] (Londres, 1671), pp. 74-6. Véase R. F. Jones, "El ataque contra la oratoria del púlpito durante la Restauración", *J. E. G. P.*, XXX (1931), 188-217; también "La ciencia y el estilo de la prosa inglesa en el tercer cuarto del siglo" XVII, *P M L A*, XLV (1930), 977-1009.





los paganos, de la naturaleza, y desarrollaría un lenguaje austeramente adoptado a la descripción y manejo de los puros hechos. Hablando en favor de la Royal Society, Thomas Sprat (que, recordemos, también celebró el triunfo del experimento sobre los 'falsos mundos' de la antigua superstición) empleaba los viejos conceptos retóricos de *res* y *verba* para recomendar a los filósofos de la naturaleza aparearan precisamente sus combinaciones de palabras a las combinaciones de cosas en la naturaleza. "Los tropos y figuras especiosos" aunque justificables en el pasado, debían ahora ser desterrados "de todas las sociedades civilizadas como cosa fatal para la paz y las buenas costumbres". Desde que ellos traen consigo "brumas e incertidumbres sobre nuestro conocimiento", la Royal Society ha resuelto perseverantemente "retornara a la primitiva pureza y brevedad, cuando los hombres designaban tantas cosas casi con igual número de palabras" y ha logrado "un modo accesible, desnudo, natural de hablar... tan cercano a la llaneza matemática como se pueda... [75].

Ha habido, en algunos estudiosos recientes, la tendencia a suponer que esas recomendaciones lingüísticas eran de alcance universal y a exagerar lo inmediato y extenso de su influencia sobre el lenguaje de lo poesía. La verdad es que muchos de los reformadores hicieron explícita excepción para la poesía, y también para ciertas formas de prosa, como modos de discurrir cuya diferencia de finalidad requería una técnica diferente del lenguaje. Se reconoció que, aunque la poesía podría bien ahorrarse la representación de seres que carezcan de prototipo en los sentidos, difícilmente podría sobrevivir sin el privilegio del desvío metafórico de la verdad literal. Hobbes, que denegaba a los poetas el uso de seres fabulosos "más allá de la posibilidad concebida de la naturaleza" y que desterraba la metáfora de todo discurrir cuya finalidad fuera "la rigurosa búsqueda de la verdad", sostenía, no obstante, que cuando el fin era más bien el de "gustar y deleitar a nosotros mismos o a otros, jugando con nuestras palabras, para placer u ornato, inocentemente", un buen ingenio puede con toda propiedad proporcionar

> similitudes que gusten, no sólo para ilustración del discurso y adornándolo con nuevas y adecuadas metáforas; sino también por la rareza de la invención [76].

[75] *History of the Royal Society* en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, II, 116-18.

[76] *Leviathan* (Cambridge, 1904), pp. 14-15, 25, 42. Cf. Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, III, x, secc. 34.

La influencia sobre la poesía de la demanda del discurrir literal y de la llaneza matemática en la ciencia y los sermones fue patente, pero usualmente indirecta; uno de los modos en que actuó fue estimulado a los poetas y a los críticos, simultáneamente, a reexaminar y redefinir los límites permisibles de la metáfora en el lenguaje del poema.

La justificación de la ostensible falsedad del lenguaje figurado iba frecuentemente ligada con la defensa de lo maravilloso poético. En su *Poesía heroica y licencia poética* (1677) la consideración de los requisitos de la metáfora y la hipérbole lleva a Dryden a plantear la cuestión: "Si la poesía fuera imitación", entonces ¿cómo hay en ella imágenes de hipocentauros, ángeles y sustancias inmateriales que son cosas que están enteramente fuera de la naturaleza" y cómo pueden ellas ser autorizadas? Su principal respuesta es invocar la "licencia poética", o sea "la libertad que los poetas han asumido para sí mismos en todas las épocas de decir en verso cosas que están más allá de la severidad de la prosa". Con respecto al "pensamiento o la imaginación de un poeta" esta licencia consiste en el uso de ficciones, y con respecto a la expresión de este pensamiento, en los tropos y figuras [77]. Los desvíos figurados de la verdad literal, entonces, como los desvíos sobrenaturales del curso de la naturaleza, han de justificarse por una concesión especial, pero sujeta a especiales restricciones. "Os complacéis con la imagen —decía Dryden— sin ser engañados por la ficción". O como Hume diría más tarde haciendo el alegato en favor de la metáfora con su habitual precisión y claridad:

> Muchas de las bellezas de la poesía, y aun de la elocuencia, se fundan sobre la falsedad y la ficción, sobre hipérboles, metáforas y el abuso o la perversión del significado natural de los términos. Poner en jaque las ocurrencias de la imaginación y reducir toda expresión a la verdad y exactitud geométricas sería lo más contrario a las leyes de la crítica; en razón de que produciría una obra que por universal experiencia se ha encontrado la más insípida y desagradable. Pero aunque la poesía nunca puede someterse a la exacta verdad, ella debe ser limitada por las reglas del arte [78].

En su examen de este problema, los críticos ingleses del siglo XVIII tuvieron motivos para recordar *La manière de bien penser*

[77] *Essays of John Dryden*, I, 185-9.
[78] "Sobre el patrón del gusto", *Essays*, I, 269-70.





(1687) del Padre Bouhours, cuya equilibrada doctrina lo hizo particularmente útil para la simultánea defensa de la libertad lingüística y el ataque contra los excesos o el 'falso ingenio' de los poetas del siglo anterior [79]. El criterio básico de Bouhours acerca de la validez de los 'pensamientos' en la poesía es la verdad. "Podéis juzgar como os plazca —dice Eudoxus hablando por el autor—, pero yo no puedo admirar sino aquello que es verdadero." Este criterio, se sostiene, lleva aparejada la simple correspondencia entre las palabras y los pensamientos, y entre los pensamientos y las cosas, y deriva específicamente de la antigua analogía del espejo mimético. A la pregunta, "¿cuál es la exacta noción de un pensamiento verdadero?" Eudoxus responde:

> Los pensamientos... son las imágenes de las cosas, como las palabras son imágenes de los pensamientos; y hablando en general, pensar es formarse en uno mismo la pintura de cualquier objeto, espiritual o sensible. Ahora bien, las imágenes y las pinturas son verdaderas en la medida en que se asemejan: así también un pensamiento es verdadero cuando representa las cosas fielmente; es falso cuando las hace aparecer de otro modo que ellas son en sí mismas.

Philantus, el interlocutor, opone la observación de que el ingenio "generalmente gira especialmente sobre ficciones, sobre ambigüedades, sobre hipérboles, que no son sino otras tantas mentiras". En su respuesta el Padre Bouhours adapta este tópico a la noción medieval de que en la poesía las deidades paganas y la ficción en general (según la común metáfora) no son sino velos sobre la verdad oculta. El fabuloso mundo de Apolo y las musas, dice, son mentiras permisibles, porque sólo encubren y adornan la verdad. De manera paralela, "lo que es figurado no es falso, y las metáforas tienen su verdad tanto como las ficciones". Ellas "no engañan a nadie", y podemos decir que "las metáforas son como velos transparentes a través de los cuales vemos lo que encubren" [80]. Para decirlo con las

[79] ADDISON, escribiendo sobre "El verdadero y el falso ingenio" (*Spectator*, nº 62), llamaba a Bouhours "el más penetrante de todos los críticos franceses" y Johnson sostenía que había hecho crítica verdadera al mostrar que "toda belleza reposa sobre la verdad" (BOSWELL, *Vida de Johnson*, 16 de octubre de 1769). Véase también A.F. B. CLARK, *Boileau and the French Classical Critics in England* [Boileau y los críticos franceses en Inglaterra] (París, 1925), pp. 262 y ss.
[80] *The Art of Criticism* [El arte de la crítica], trad. ing. "por una persona de calidad"] (Londres, 1705), pp. 5-12. Sobre la justificación de hipérboles como la de llevar "la mente a la verdad mediante una mentira", véase

frases de Georg Granville, en su curiosa paráfrasis o 'recompostura' [*rifacimento*] del primer diálogo de Bouhours titulado *Un ensayo sobre los giros no naturales en poesía* (1701):

> Como velos transparentes que encubren pero no ocultan
> así aparecen las metáforas rectamente aplicadas;
> cuando, a través de la frase, llanamente vemos el sentido;
> cuando el sentido es obvio, la Verdad se nos dispensa [81].

Los varios modos de examinar el lenguaje figurado —cada uno intentando conservar, aunque mitigándolas, las exigencias de la fidelidad a los hechos— corren paralelos a las diversas defensas de lo sobrenatural poético, hasta en el detalle. La principal diferencia era una menor atención a los medios de hacer esos artilugios poéticos aceptables al lector (sobre el supuesto de que no hay la misma resistencia a la distorsión figurativa que a los seres y acontecimientos imposibles) y una mayor insistencia sobre el tropo y la metáfora como ornamentos y variaciones sobre el sentido literal, impuestos por el requerimiento pragmático de que un poema conmueva y complazca al lector. James Beattie resumía así esta lógica:

> Si parece que por medio de las figuras el lenguaje puede hacerse más agradable...se seguirá de ello que para el lenguaje poético, cuya finalidad es agradar imitando la naturaleza, las figuras deben ser no sólo ornamentales sino necesarias [82].

p. 18. La antigua doctrina de que todas las variedades de la "ficción" son el velo místico de la verdad puede encontrarse adecuadamente resumida en el libro XIV de la obra de Boccaccio, *Genealogía deorum gentilium*.

* [*As Veils transparent cover, but not hide,*
*Such metaphors appear, when right applyd;*
*When, thr'the phrase, we plainly see the sense,*
*Truth, when the meaning's obvious, will dispense.*]

[81] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, III, 293. Al enunciar una condición para admitir versos en su popular libro de citas, EDWARD BYSSHE se hace eco de Bouhours: "Como ningún pensamiento puede con justicia ser llamado hermoso si no es verdadero, he tenido a todo lo largo de este libro gran miramiento por la verdad" (*The Art of English Poetry* [El arte de la poesía inglesa], 1702, Prefacio.) El examen del tema en las Conferencias sobre la poesía de Trapp (*Lectures on Poetry*, 1711), está fundado, en buena parte, en Bouhours, y de modo similar deriva el criterio de verdad del principio de que "los pensamientos son las imágenes de las cosas, como las palabras lo son de los pensamientos"... (Londres, 1742, pp. 101 y ss.) Como en el caso de lo maravilloso poético o el vocablo "verdad" se usaba tanto para la coherencia intrínseca como para la correspondencia con el hecho; véase, por ejemplo, BOUHOURS, *Art of Criticism*, pp. 29-30.





El propósito placentero de la poesía no sólo justifica el apartamiento figurado de la imitación literal de la naturaleza; compele a ello.

En algunas especulaciones importantes del siglo XVIII, la correspondencia entre el tratamiento de los temas sobrenaturales y el del lenguaje de los tropos se extendió hasta el empleo de la analogía entre el poeta y el Creador. Algunas especies de desvíos del lenguaje literal llegaron a ser tratadas no como ornamentos o reflejos velados de la verdad sino como casos de creación poética de otro mundo, poblado a su propio modo por seres no empíricos. En el texto y la glosa de su oda pindárica *La musa*, Cowley había ya incluido la animación y personificación de "las bestias, los árboles, las aguas y otras cosas irracionales e insensibles" junto con los centauros y las hadas como elementos de la creación por el poeta, al modo divino, de "un nuevo mundo". En sus artículos sobre *Los placeres de la imaginación*, Addison hablaba de la personificación de "la pasión, los apetitos, la virtud o el vicio" —incluyendo la Fama de Virgilio, el Pecado y la Muerte de Milton, y "toda una creación de parecidos personajes-sombras en Spenser"— como ejemplos del modo en que la poesía "hace mundos nuevos propios y nos muestra personas que no se encuentran en existencia..." En verdad, uno puede decir de la invención de todas "las similitudes, metáforas y alegorías":

> Hay algo en ella como la creación. Ella otorga una especie de existencia y pone a la vista del lector diversos objetos que no se encuentra que existan. Hace añadidos a la naturaleza y da mayor variedad a las obras de Dios [83].

Y Bodmer y Breitinger siguieron fielmente a Addison incluyendo la personificación de abstracciones y de la naturaleza inanimada, a la vez, entre los productos del acto creador por el cual un poeta, emulando a la Divinidad, trae una posibilidad al reino de lo real.

Sólo a unos pocos años después de la aparición de los artículos del *Spectator*, John Hughes publicó un ensayo *Sobre la poesía alegórica* como parte de su introducción a su edición de *La reina de las*

[82] *Essays on Poetry and Music*, p. 234.
[83] *Spectator*, nos. 419, 421.

*hadas* (1715). Siguiendo el método etimológico de los críticos del Renacimiento, Hughes escribió que en la alegoría,

> el poder de evocar imágenes o semejanzas de las cosas, dándoles vida y acción, y presentándolas como si fuera ante los ojos, se pensó que tenía algo en sí de la creación: Y era probable que por este don de fabular los primeros autores de tales obras fueran llamados poetas o hacedores...

En razón de que no es más que el tipo y sombra de una verdad oculta, la alegoría "goza de una libertad para ella más allá que cualquier otra suerte de escrito... La alegoría es en verdad la tierra de las hadas de la poesía, poblada por la imaginación..." Su fábula "consiste en su mayor parte de personas o seres ficticios, criaturas del cerebro del poeta, y acciones sorprendentes y sin los límites de probabilidad de la naturaleza" [84].

El concepto de la prosopopeya como una segunda creación no sólo acompañó el ascenso de Spenser a una alta posición sino que sirvió también para racionalizar esa muestra cardinal de la nueva poesía en la época de Collins, Gray y los Warton: la oda alegórica y 'sublime'. Como escribía Warton en 1753:

> Es el peculiar privilegio de la poesía... el de dar vida y movimiento a los seres inmateriales; y forma, y color, y acción, aún a las ideas abstractas; dar cuerpo a las virtudes, los vicios y las pasiones... La prosopopeya o personificación, por consiguiente, manejada con dignidad y apropiadamente puede estimarse uno de los más grandes esfuerzos del poder creador de una imaginación viva [85].

De modo tal, hacia mediados del siglo, lo que antaño fuera nada más que una figura retórica se había convertido en un acto de creación, el resultado de un proceso mental que tenía un análogo en la población de este mundo por Dios, cuyo efecto sobre el lector, naturalmente, es de sublime asombro y agrandamiento del alma. Como resultado, la personificación poética, junto con el modo *feérico* de escribir, fue elevado al rango de más alto logro de la imaginación poética. Por el vigoroso esfuerzo de la imaginación creadora —decía William Duff de la poesía alegórica y visionaria—, el poeta "llama oscuras sustancias y objetos irreales a la existencia". Pues la imaginación del genio verdaderamente original, "no encontrando objetos en la creación visible suficientemente maravillosos y nuevos, o que puedan prestarse al ejercicio de su poder en todo su alcance, naturalmente irrumpe en el mundo ideal", donde sus éxitos "serán proporcionados a la fuerza plasmadora de que esté poseído" [86].

## 5. Wordsworth y Coleridge: sobre la personificación y el mito.

De acuerdo con la estructura de referencia neoclásica más fundamental, el lenguaje es la 'vestidura del pensamiento', y las figuras son los 'ornamentos' del lenguaje, con vistas a la emoción placentera que distingue el discurrir poético del meramente didáctico. Esos elementos deben unirse para formar un todo coherente, de acuerdo con el principio unificante básico del neoclasicismo, del decoro y la proporcionalidad de las partes; un requerimiento complejo que incluye el ajuste a la especie poética y al asunto expuesto, así como al personaje y al estado emotivo del interlocutor que se pinta. Este tercer requerimiento llevó a los teorizadores a prestar atención particularmente al papel de la pasión de quien habla en la justificación del lenguaje figurado. Estas figuras, decía Dryden, uniendo las doctrinas de Horacio y de Longino,

> han de usarse principalmente en la pasión, cuando hablamos más cálidamente y con más precipitación que otras veces: pues entonces *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi;* el poeta debe penetrarse de la pasión que se esfuerza en representar... Esta osadía de la expresión no ha de censurarse, si es manejada con la temperancia y la discreción que son necesarias a un poeta [87].

[85] *Adventurer*, nº 57. Warton entiende escribir desde el punto de vista de Longino. Cf. Warton, *Observations on the Faerie Queene* (Londres, 1754, p. 13: "*La reina de las hadas* es un poema "donde las facultades de la imaginación creadora deleitan... porque no están asistidas ni refrenadas por las del juicio deliberado". Spenser está en sus mejores momentos como alegorista "donde su imaginación da cuerpo a cosas incorporales, les da una forma... como en sus figuras del miedo, la envidia, la fantasía, la desesperanza y otras parecidas". Sobre la relación de esas ideas con la boga de las odas alegóricas, véase A. S. P. Woodhouse, "Collins y la imaginación creadora".

[84] *Critical Essays of the Eighteenth Century*, ed. W. H. Durham (New Haven, 1915), pp. 89-92. Hughes cita la teoría de Addison (p. 95) y elogia las visiones alegóricas de los artículos mismos del *Spectator* (p. 104).

[86] *An Essay on Original Genius*, pp. 177-9. John Aikin, *Essays on Song-Writing*, pp. 6-8. Otros pasajes sobre la función creadora de la prosopopeya, pueden verse en E. R. Wasserman, "Los valores inherentes de la personificación en el siglo XVIII", *P M L A*, LXV (1950), 435-63.

[87] "Poesía heroica y licencia heroica", *Essays*, I, 185-6.

A medida que la crítica del siglo XVIII se iba haciendo más longiniana y psicológica, las causas de las figuras en la pasión del hablante fueron exploradas con creciente detalle, y el acento se desplazó de las emociones del personaje que eran imitadas o de las emociones que un poeta asumía con miras a retratar a tales personajes más eficazmente a las emociones 'naturales' y no ideadas del poeta mismo. En los escritos críticos de Wordsworth una parte se convierte en el todo. La referencia genética al estado afectivo del propio poeta, junto con la referencia a las operaciones creadoras de la mente del poeta son ahora la única garantía de validez de todas las figuras poéticas del lenguaje.

Desde que él insistía en que la poesía genuina es el lenguaje natural en el que los pensamientos y sus sentimientos asociados espontáneamente toman cuerpo, Wordsworth encontró necesario salvar la grieta entre el pensamiento y la expresión, el lenguaje y la figura, reemplazando los análogos separativos más frecuentes en la anterior retórica por uno integrativo. Entre pensamientos y sentimientos, dice, debe haber una 'unión vital' y no estar artificialmente vinculados. En los "artificios que han abrumado nuestros escritos métricos desde los días de Dryden y Pope"

> aquellos sentimientos que son las puras emanaciones de la naturaleza, aquellos pensamientos que tienen la infinitud de la verdad y aquellas expresiones que no son lo que la vestidura al cuerpo sino lo que el cuerpo es al alma... todos ellos son abandonados por sus opuestos... Si las palabras no fueran (recurriendo a la metáfora antes usada) una encarnación del pensamiento sino sólo una vestidura para él, entonces, seguramente, han de resultar un mal obsequio... [88].

En oponer de tal modo el 'cuerpo-y-alma' de la filosofía tradicional y la religión al 'cuerpo-y-vestidura', 'vestidura-y-ornamento' de la retórica tradicional, Wordsworth había sido anticipado por unos pocos críticos alemanes [89], y fue seguido por varios críticos ingleses. De Quincey ponía en el crédito de Wordsworth el distingo que él

[88] "Sobre los epitafios." *Wordsworth's literary Criticism*, pp. 17-18.

[89] Véase HERDER, *Über die neuere deutsche Literatur* [Sobre la nueva literatura alemana] en *Sämtliche Werke*, I, 396-7; y SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Werke*, VIII, 125-6. Acerca del anterior uso de la metáfora de cuerpo-y-alma como compatible con la de sustancia-y-ornamento en la concepción del lenguaje, véase, por ejemplo, BEN JONSON, *Timber*, en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, I, 36-8.





mismo elaborara asaz largamente entre el estilo como "ornamento separable" o 'vestidura' y el estilo como "encarnación de pensamientos" [90]. Y siempre desde el período romántico las formulaciones metafóricas que implican la viviente integridad de pensamiento y expresión, materia y manera, contenido y forma, han sido lugares comunes de la crítica literaria.

En su examen del estilo de la poesía válida, Wordsworth se ocupó muy especialmente de la personificación de las ideas abstractas, "un artificio mecánico del estilo" excepto (éste, como siempre, es su criterio gobernante) cuando es "ocasionalmente impelido por la pasión" [91]. "Cuán ridículo, decía Coleridge, parecería, en un estado de comparativa insensibilidad, emplear una figura usada sólo por una persona bajo la más intensa emoción, como la personificación de un ser abstracto". Leyendo en busca de una pasión tras esas figuras, Coleridge encontró "en odas y apóstrofes diversos dirigidos a términos abstractos" del siglo XVIII, sólo "la locura premeditada de la seudopoesía o la espantosa histeria de la debilidad que se sobreesfuerza..." [92].

Pero lo que molestaba a esos dos lectores aún más en la poesía del siglo anterior era el fácil uso de esa otra especie de personificación —odiosamente identificada, desde los tiempos de Ruskin, como "la falacia patética"— que anima no las abstracciones sino las particularidades concretas, atribuyendo vida, emoción y fisonomía a objetos del mundo físico. Los pasajes de Dryden, Gray y Cowper que Wordsworth cita como ejemplos de viciosa dicción poética, invariablemente incluyen lo que a él le parecen renglones 'brillantes e insensibles' que atribuyen humanidad a la naturaleza: la mañana 'sonríe' y los campos 'están alegres', las montañas 'parecen inclinar su soñolienta cabeza'. Los valles y rocas (replica Wordsworth).

[90] "Estilo", *Collected Writings*, X, 229-30; y "Lenguaje", *ibid.*, 259-62. Cf. Carlyle, *Sartor Resartus*, en *Works*, I, 57: "El lenguaje es llamado la vestidura del pensamiento; sin embargo, más bien debiera decirse: el lenguaje es la vestidura carnal, el cuerpo, del pensamiento". Véase también el artículo "Belleza real e ideal", en *Blackwood's Magazine*, LXXIV (1835), p. 750; y G. H. LEWES, *Principles of Success in Literature* [Los principios del éxito en literatura] (1865), ed. T. S. Knowlson (Camelot Series, Londres, s/fecha), pp. 118-19, 125.

[91] Prefacio a las *Baladas líricas* *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 17-18.

[92] *Shakespearean Criticism*, II, 103; *Biographia Literaria*, II, 65-6. Véase también *Letters*, I, 373-4.

Nunca suspiraron al sonar doblando a muerto
o sonrieron a la vista de un aquelarre *[93].

La indignación de Wordsworth proviene del hecho que él veía con religiosa reverencia esas experiencias en que daba vida moral y sentimiento "a toda forma natural, roca, fruto o flor"; éstas eran altos resultados de su "sensibilidad creadora" y el soberano recurso de su propia poesía en los pasajes culminantes. El pecado imperdonable del poeta del siglo XVIII, por consiguiente, era el de usar tal personificación como una convención retórica. Desde el punto de vista de Wordsworth, éste osaba alterar un objeto natural a sangre fría, sin que lo justificara la fuerza de la pasión natural y espontánea que se adentra en los hechos que percibe y los rehace. Y por un curioso giro de las circunstancias, Wordsworth condenando este recurso de los 'odistas' del siglo XVIII propone la única garantía para su uso legítimo que había desarrollado para usarlo él. Joseph Warton, recordemos, había dicho que "dar vida y movimiento a las cosas materiales" por la prosopopeya es un producto "del poder creador de una imaginación viva y cálida". Así también Wordsworth: no en vano los poetas "llaman a las colinas y a los arroyos al duelo —y a las rocas insensibles—" pero sólo a condición de que ellos hablen

en esas invocaciones con voz
obediente al fuerte poder creador
de la humana pasión *[94].

Más a fondo y sistemáticamente que Wordsworth, Coleridge desplazó el examen de ésta y otras figuras del lenguaje al dominio de las capacidades y procesos creadores de la mente. No se ha señalado lo bastante, pienso, que casi todos los ejemplos de imaginación secundaria o recreadora que Coleridge cita explícitamente en su crítica entran en los rubros tradicionales del símil, la metáfora y (en los casos supremos) la personificación. Los productos de la imaginación que aduce Coleridge más frecuentemente son ejemplos de

* [*Ne'er sighed at the sound of a knell,*
*Or smild when a sabbath appeared.*]

93 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 19-20, 45-6, 185.

94 *The Excursion*, I, 475-81.

* [*In these invocations, with a voice*
*Obedient to the strong creative power*
*Of human passion.*]





la capacidad del poeta de animar y humanizar la naturaleza fundiendo su vida y pasión propias con aquellos objetos de los sentidos que, como objetos, "son esencialmente fijos y muertos". La imaginación actúa "imprimiendo la estampa de la humanidad, del sentimiento humano, sobre los objetos inanimados..." Los objetos no son "fielmente copiados de la naturaleza" sino que "una vida humana e intelectual les es transferida a ellos por el propio espíritu

que dispara su ser a través de tierra, mar y aire **.

del poeta. En esta capacidad de otorgar dignidad, pasión y vida a los objetos que él presenta, Shakespeare "en sus primeras como en sus últimas obras sobrepasa a todos los otros poetas...".

¡Muchas veces una gloriosa mañana he visto
halagar las cimas de la montaña con ojo soberano! ***.

Y en su forma más alta este modo de imaginación se muestra en *Lear* "donde la honda angustia de un padre esparce el sentimiento de la ingratitud y la crueldad sobre los elementos del propio cielo"[95]. Coleridge, no menos que Wordsworth, desdeñaba el uso que hacían de la personificación en la poesía los Warton y sus contemporáneos. No obstante ello, su primitivo concepto de esta figura como el producto de la imaginación creadora —apropiadamente modificado para acordarlo con su propia teoría de la recreación imaginativa como conciliadora de los opuestos de mente y materia, sujeto y objeto, lo viviente y lo muerto— ocupa una posición crucial en su propia filosofía de la poesía.

En los escritos de Wordsworth y Coleridge la cuestión del mito y lo sobrenatural, como la de los desvíos figurativos del lenguaje literal, por lo común se examinan genéticamente, con referencia a las emociones y capacidades del poeta. Esas críticas no se ejercitaron ya especialmente sobre la verdad de la mitología en relación al "orden y curso conocidos de la naturaleza" o sobre los artilugios para hacerla aceptable al lector escéptico; pues del punto de vista romántico el principal problema concerniente a los dioses paganos ha venido a ser el de su adecuación, como símbolos y medios de

** [*Which shoots its being through earth, sea, and aira.*]

*** [*Full manl a glorious morning have I seen*
*Flatter the mountain tops with soverign eye'.*]

95 *Shakespearean Criticism*, I, 212-13, *Biographia*, II, 16-18.

expresión, al poeta mismo. Éste es el tema de la traducción ampliada de Coleridge de un pasaje en *Die Piccolomini* de Schiller:

> Las formas inteligibles de los antiguos poetas,
> las bellas humanidades de la vieja religión...
> ...todo eso se ha desvanecido.
> ¡Ellas no viven más en la fe de la razón!
> Pero todavía el corazón necesita un lenguaje, todavía
> el viejo instinto nos trae de vuelta los viejos nombres... * [96].

En *La excursión* Wordsworth describió la génesis del mito en los sentimientos y la imaginación de la mente primitiva, en el curso de su ataque contra el empirismo escéptico del siglo precedente, con sus "repeticiones cargadas de sentido donde el alma ha muerto y para el sentimiento no hay lugar". En tiempos antiguos.

> La facultad imaginativa era señora
> de las observaciones naturales **,

de modo que, cuando el solitario pastor de la Grecia pagana por azar oía

> Un distante canto, mucho más dulce que los sones
> que su pobre habilidad hacer pudiera, su fantasía iba a buscar
> hasta el ardiente carro del sol,
> un joven imberbe, que tocaba un laúd dorado,
> y llenaban los iluminados bosquecillos de arrobo [97] ***.

* [*The intelligible form of ancient poets,*
*The fair humanities of old religion...*
*...all these have vanished.*
*They live no longer in the faith of reason!*
*But still the heart doth need a language, still*
*Doth the old instinct bring back the old names...*]

96 *The Piccolomini*, II, *iv*, 123-31. La versión original de Schiller véase en *Die Piccolomini*, III, iv, pp. 1653 ss. Coleridge trabajó sobre una transcripción hecha especialmente por Schiller para la traducción y ésta puede haber diferido de la versión publicada. Véase, D. V. Bush, *Mythology and the Romantic Tradition* [Mitología y tradición romántica] (Cambridge, Massachusetts, 1937) p. 54 n.

** [*The imaginative faculty was lord*
*Of observations natural.*]

97 *The Excursion*, IV, 620-860. Para la versión, más decorativa, de Keats sobre el origen del mito, véase "I Stood Tiptoe" (Estuve en puntas de pie), versos 163 y ss.; véase Byron, *Child Harold's Pilgrimage*, canto IV, estrofas CXV, CXXI.

*** [*A distant strain, far sweeter than the sounds*
*Which his poor skill could make, his fancy fetched,*





Aproximadamente por el mismo tiempo, Wordsworth revivió el uso serio del mito pagano en su *Laodamia* y otros poemas. Aunque, según dijo a Miss Fenwick, en razón del disgusto por "el uso trivial y carente de vida" de la mitología a fines del siglo XVII y el siglo XVIII,

> yo me abstuve en mis primeros escritos de toda introducción de la fábula pagana, que por cierto, aún en su forma más modesta, puede aliarse con real sentimiento como puedo afirmar en verdad que lo hice en el presente caso [98].

Y en un ensayo escurridizo pero que tiene gracia, *Sobre el uso poético de la mitología pagana* (1822) Hartley Coleridge (citando los pasajes relevantes de *Los Piccolomini* y *La excursión*) señalaba la contemporánea revitalización del mito en Keats, Shelley y Wordsworth; atribuía su génesis a "un instinto" que induce a las naciones a "tejer un cañamazo de fábulas, acomodadas a las necesidades y anhelos de sus propias mentes"; y predecía su continuado uso en poesía en razón de "la fertilidad de sus símbolos y la facilidad plástica con la que se acomoda a la fantasía y los sentimientos de la humanidad" [99].

Como debíamos esperalo, S. T. Coleridge relega en última instancia el problema de la poesía no-realista, como lo hace con el de la personificaión poética, a la consideración del proceso imaginativo. En sus *Biographia* prometía un ensayo "sobre los usos de lo sobrenatural en poesía y los principios que reglan su introducción" [100]. Esta promesa no la cumplió. Sabemos, por sus otros escritos, sin embargo, que para su modo de pensar el panteón griego mostraba una limitación inherente que lo emparentaba más con la personifi-

*Even from the blazing chariot of the sun,*
*A beardless Youth, who touched a golden lute,*
*And filled the illumined groves with ravishment.*]

98 Nota a la *Oda a Lycoris*, en *Poetical Works*, ed. de Selincourt y Darbishire, IV, 423. Aún la austera ocasión de una recordación en un cementerio cristiano —decía Wordsworth— admite "modos de facción" si son aquellos "que la fuerza misma de la pasión ha creado" ("Sobre los epitafios', *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 118). Sobre los diversos aspectos del empleo romántico del mito, véase Bush, *Mithology of the Romantic Tradition* y Edward B. Hungerford, *Shores of Darkness* [Riberas de la oscuridad] (Nueva York, 1941).

99 *Essays and Marginalia* [Ensayos y anotaciones marginales] (Londres, 1851), I, 18 y ss.

100 *Biographia*, I. 202.

cación alegórica que con la imaginación animadora y creadora de un Shakespeare. En 1802 escribió una carta notable al poeta Sotheby, que señala un profundo cambio en su pensamiento crítico y nos provee de la clave de su ulterior filosofía, tanto sobre la poesía como sobre la mente. Unos pocos años antes Coleridge había reverenciado y emulado los sonetos de William Bowles. Ahora presentaba objeciones al artilugio persistente de Bowles (en la convención familiar del poema meditativo-descriptivo del siglo precedente) de montar un escenario natural simplemente como ocasión para un paralelo con la vida, los sentimientos y la moralidad humanas.

> La naturaleza tiene su propio interés, y él, ya que cree y siente que todo tiene una vida propia, y que somos todos una vida, debe saber cuál es. El corazón y el intelecto se han de combinar, combinar y unificar íntimamente con las grandes apariencias de la naturaleza, y no simplemente mantenerse en solución y floja mezcla con ellas en el modo de símiles formales.

La consideración de los límites de tal ecuación formal antes que fusión imaginativa entre *ethos* y objeto, lleva a Coleridge a tomar en cuenta lo que él ve como limitaciones similares de la mitología griega en términos de la facultad comprometida en su génesis:

> Todos los objetos naturales eran muertos, meras estatuas huecas, pero había el vástago de un dios o la progenie de una diosa incluidos en cada una... En el mejor de los casos, no es más que la fantasía o factor agregativo de la mente, no la imaginación o facultad modificante y coadunante. Ésta, los poetas hebreos parecen haberla poseído más que todos los otros, y cercanos a ellos, los ingleses. En los poetas hebreos cada cosa tiene una vida propia suya y sin embargo ellas son todas nuestra vida [101].

Como el Dr. Johnson y otros críticos de mentalidad empírica, pues, Coleridge menosprecia la antigua fábula, pero por nuevas y distintas razones. El mito helénico, como él dice, convierte las ideas en 'finitos' y es "en sí mismo fundamentalmente alegórico"; y la alegoría la define en otra parte como "no otra cosa que la traducción de nociones abstractas en lenguaje pictográfico" y como "el eco vacío que la fantasía arbitrariamente asocia con apariciones de materia" [102]. Cuando se usa, en términos de Coleridge, "como un lenguaje poético" [103] los dioses míticos muestran algo semejante a las deficiencias de las abstracciones personificadas de los poetas del siglo XVIII. En razón de que Venus y Apolo, Proteo y el Viejo Tritón fueron desde su origen mismo emblemas acabados, fijos y finitos, ellos pueden cuando más ser los objetos —'las fijezas y definidos'— manipulados por la facultad inferior, la fantasía, por oposición a los 'símbolos' —"cauces vivientes de la imaginación" los define Coleridge— de la Biblia Hebrea [104]. Y en la descripción hecha por Coleridge de la imaginación 'todo-animadora' y 'coadunante' de los salmistas y profetas hebreos reconocemos la misma facultad creadora que permitió a Shakespeare fundir mente y percepción, vida y naturaleza, disparando su ser "a través de tierra, mar y aire".

A pesar de su mayor respeto por la fábula helénica, Wordsworth estaba de acuerdo con este enunciado de sus deficiencias. El gran arsenal de la imaginación poética, decía en 1815, son "las partes proféticas y líricas de las Sagradas Escrituras" y las obras de Milton y Spenser; en Grecia y Roma,

> el antropomorfismo de la religión pagana, sujetaba demasiado las mentes de los más grandes poetas a la esclavitud de la forma definida; de la cual los hebreos estuvieron libres por su aborrecimiento de la idolatría [105].

Concomitantemente con la teoría romántica de la personificación, el símbolo y lo sobrenatural, encontramos poetas románticos empleando esos elementos con una libertad inventiva, vitalidad y potencia sin precedentes en la literatura. William Blake, quien como algunos de sus contemporáneos alemanes pensaba que una mitología

101 Carta a W. Sotheby, 10 de septiembre de 1802, *Letters*, I, 403-6; cf. la carta a J. Wedgewood en 1799, *Unpublished Letters*, I, 117. Para una correlación perceptiva de la teoría de Coleridge con su propia poesía descriptiva, véase W. K. WIMSATT JR., "La naturaleza de las imágenes románticas de la naturaleza", *The Age of Johnson* [La época de Johnson] (New Haven, 1950), pp. 293-8.

102 *Miscellaneous Criticism*, pp. 148, 191; el *Manual del estadista*, en *Lay Sermons*, p. 33. Acerca de los ecos en Coleridge de A. W. SCHLEGEL en algunas de sus últimas reflexiones sobre el mito, véase *Miscellaneous Criticism*, p. 148 n.

103 *Biographia*, II, 58-9.

104 *Statesman's Manual*, pp. 31-3.

105 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 162.

era esencial para la poesía, sentía —nos dice— "que yo debo crear un sistema o ser esclavizado por otro hombre" [106] —y construyó un panteón fundiendo sus propias visiones con fragmentos de los sistemas existentes. Shelley, como Blake, explotó las posibilidades del simbolismo; y su asombrosa *Oda al viento Oeste,* aunque todavía reconociblemente en la tradición de la prosopopeya y la alegoría representadas por la *Oda de la tarde* de Collins, teje en torno a la imagen central del viento destructor y preservador, el ciclo completo de los mitos de la muerte y la regeneración, vegetal, humana y divina. Coleridge, seguido por Keats, descubrió la fuerza del poema modelado sobre el folklore y la leyenda, que en el siglo XVIII —a pesar de la ocasional vindicación de la actividad creadora al modo divino de una imaginación sobrenatural— había sido sólo confusamente vislumbrada en los terrores facticios del cuento gótico. Y muchos escritores románticos compartieron la capacidad de imaginación (como acostumbraba decir Coleridge) para suspender la distinción entre lo viviente y lo sin vida y percibir el universo como animado, a la vez en el todo y en sus partes.

El especial logro de Wordsworth está muy cerca de ser único, pues en algunos de sus más eficaces pasajes no sólo vivifica el escenario natural sino que parece retornar a los patrones mismos del pensamiento y el sentimiento cuya memoria está en los mitos y el folklore del común. Coleridge explícitamente sostenía que Wordsworth, en el poder de imaginación, "está el más próximo, entre todos los modernos escritores, a Shakespeare y Milton; y sin embargo de una manera no prestada sino propia" [107]. Esta capacidad característica y no recibida se encuentra, no en los poemas mitológicos formales sino en muchos pasajes (de los cuales cita varios Coleridge) en los que su imaginación, rechazando todos los símbolos heredados y sin hacer violencia a la verdad de la percepción, opera como el mito que está en proceso antes que como el mito ya existente. En ocasiones tales, por obra de la culpa y el temor, los objetos naturales se metamorfosean en "enormes y poderosas formas, que no viven como hombres vivientes" y los hombres que viven solitarios son reducidos a la condición de fenómenos naturales, hasta que como dice Coleridge, por ese efecto visionario

> Las más simples y más familiares cosas
> Cobran un extraño poder de infundir el temor en torno a ellas [108] *.

El simbolismo, el animismo y la 'mitopeya', en formas ricamente diversas, explícitas o sumergidas, fueron tan penetrantes en esta época como para constituir el atributo singular más pertinente para definir la poesía 'romántica' [109]. Los mayores comentaristas, como hemos visto, no defendieron ya esos materiales como ornamentos del sentido literal que sirven a la necesidad de conmover y agradar al lector sin violar los requerimientos de la verdad. En vez de eso, los consideraron, como a todos los materiales esenciales de la poesía, la natural expresión de la imaginación cuando se recrea el mundo de los sentidos bajo el estímulo de la pasión. Pero el temprano conflicto entre 'el mundo verdadero' de la ciencia y el pretendidamente 'falso mundo' de la poesía no cesó con esa explicación. Simplemente cambió de fundamentos y ensanchó su ámbito; y encontramos a los poetas románticos frente a la acusación de que, conforme con el criterio omnicomprensivo de la ciencia, las pasiones son engañosas y los productos de la imaginación ilusorios, por donde la poesía es falsa no sólo en partes de ella sino en su integridad.

[106] JERUSALEM, I, 10. Sobre la necesidad de una "mitología" como punto central y unificante para la poesía moderna, y la opinión de que tal mitología estaba ahora desarrollándose a partir del idealismo filosófico y de las revelaciones de la física contemporánea, véase FRIEDRICH SCHLEGEL, *Gespräch über die Poesie* [Plática sobre la poesía] (1800) en *Jugendschriften,* II, 358-63.

[107] *Biographia,* II, 124.

[108] *Ibid.,* II, 54-5.

* [*The simplest, and the most familiars things*
*Gain a strange power of spreading awe around them.*]

[109] Sobre este tópico véase RENÉ WELLEK, "El concepto de *Romanticismo,* en la historia literaria", parte II, en *Comparative Literature,* I (1949), 147-72.

Capítulo XI

# LA CIENCIA Y LA POESÍA EN LA CRÍTICA ROMÁNTICA

Audrey: Yo no sé qué es lo poético. ¿Es honrado en el hecho y la palabra? ¿Es una cosa verdadera?

Piedra de toque: No, en verdad; pues la poesía más verdadera es la más fingida.

Shakespeare, *Como gustéis*, III, 3ª.

Estaremos a salvo mientras sepamos que la virtud y la belleza están emparentadas tan íntimamente con la belleza y la verdad, y son no menos eternamente distintas.

Harry Levin, *La literatura como institución.*

El esquema tradicional subyacente en muchas de las especulaciones del siglo XVIII acerca de la relación de la poesía con otros modos de discurrir puede resumirse de este modo: la poesía es la verdad que ha sido adornada por la ficción y las figuras con el fin de deleitar y conmover al lector; la representación de la verdad y nada más que la verdad no es poesía; el uso de adornos engañosos o inapropiados es mala poesía. Para Wordsworth y los wordsworthianos, por el otro lado, el paradigma equivalente es éste: la poesía es el desborde o expresión del sentimiento en un lenguaje íntegra y naturalmente figurado; la representación de hechos no modificada por el sentimiento no es poesía; la expresión simulada o convencional del sentimiento es mala poesía. El criterio primerísimo ahora ha pasado a serlo la relación de un poema con el sentimiento y estado de alma del poeta; y la demanda de que la poesía sea 'verdadera'





(en el sentido de correspondencia al "orden y curso conocido de las cosas") deja su lugar a la demanda de que la poesía sea 'espontánea', 'genuina' y 'sincera'. Si la poesía no es "obviamente el espontáneo aflorar del más íntimo sentir del poeta", declaraba John Keble, "no es poesía en absoluto" [1]. Un índice de este cambio es la clase de discurso no-poético que más frecuentemente se propone como antítesis u opuesto lógico de la poesía. Desde Aristóteles, siempre había sido lo común esclarecer la naturaleza de la poesía, concebida como una imitación de la acción, oponiéndola a la historia. La historia, se decía frecuentemente, representa acciones singulares en tiempo pasado, mientras la poesía representa las formas de acción típicas y recurrentes, o también, acontecimientos no como son, sino como podrían o debieran haber sido. Pero para Wordsworth, el quehacer apropiado para la poesía es "tratar de las cosas no como son... sino como parecen ser para los sentidos y las pasiones", y como han sido trabajados "en espíritu de genuina imaginación" [2]. El tema característico de la poesía no consiste más en acciones que nunca ocurrieron, sino en cosas modificadas por las pasiones y la imaginación de quien las percibe; y en lugar de la historia, el contrario más eligible para la poesía así concebida es la descripción no emotiva y objetiva, característica de la ciencia física. Wordsworth, por consiguiente, reemplazó la inadecuada "contradistinción de la poesía y prosa" por "la más filosófica de poesía y materias de hecho o la ciencia" [3], y formulaciones similares se convirtieron en punto de partida normal en las especulaciones románticas acerca de la poesía. Es la "unión de la pasión con el pensamiento y el placer", decía Coleridge, en su característica combinación de lo nuevo con lo antiguo, "lo que constituye la esencia de toda poesía, por contradistinción con la ciencia y por distinción con la historia civil o natural" [4]. O para expresarlo como John Stuart Mill: el "opuesto lógico" de la poesía "no es la prosa sino las materias de hecho o la ciencia" [5].

1 *Lectures on Poetry*, II, 37.

2 Ensayo suplementario al Prefacio (1815), *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 169, 185.

3 Prefacio de 1800, *ibid.*, p. 21 n.

4 *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, p. 277; cf. su examen de la distinción entre un poema y una obra de ciencia, en *Biographia Literaria*, II, 9-10, y en *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, I, 163 y ss.

5 *¿Qué es la poesía?*, en *Early Essays*, p. 202. Sobre otras antítesis entre poesía y ciencia, véase: Hazlitt, *Complete Works*, V, 9, 13; De Quincey, *Collected Writings*, X, 46-8; XI, 54-5; George Moir, *"Poetry"*, en *Encyclo-*

Tales enunciados eran entendidos sólo como dispositivos lógicos para aislar y definir la naturaleza del discurso poético. La prevalencia del positivismo filosófico, empero, que reivindicaba el método de las ciencias naturales como el único acceso a la verdad, tendió a convertir esta oposición lógica en oposición combativa. A algunos escritores les pareció que la poesía y la ciencia no son sólo antitéticas sino incompatibles, y que si la ciencia es verdadera, la poesía debe ser falsa, o cuando menos, trivial. La crítica del siglo XVIII se había preocupado principalmente de justificar los ocasionales desvíos de la posibilidad empírica en los componentes preternaturales y figurados de un poema. Para diversos críticos del siglo XIX, el problema se convirtió en más crucial y comprensivo. Si la poesía, como un todo, no es 'verdadera' en el modo que la ciencia lo es, ¿cómo demostraríamos que es un uso legítimo del lenguaje y que sirva algún propósito útil en la vida de los hombres? Y en una era de mentalidad crecientemente científica, ¿qué seguridad hay de que la poesía ha de seguir existiendo siquiera? Éstas continúan siendo las cuestiones axiales de mucha especulación estética en el presente. Lo que R. S. Crane recientemente llamaba "la obsesión mórbida de [los 'nuevos críticos'] con el problema de justificar y preservar la poesía en la edad de la ciencia" [6] es un legado de las opiniones preconcebidas y preocupaciones de algunos de los críticos de comienzos del siglo XIX.

1. Positivismo *versus* poesía.

Podemos empezar con Jeremías Bentham para un enunciado desnudo y sin compromisos de los puntos básicos de la cuestión. Bentham representa la culminación de una tendencia de la nueva filosofía en Inglaterra, empírica en su pretensión y práctica en su orientación, de quitar rango a la poesía en comparación con la ciencia. La distorsión de la realidad es congénita a la poesía; y esta distorsión, se decía, se justifica en la medida en que conduce al placer y al provecho, y (era de esperarse) conformándose a una modalidad no indebidamente dañosa. Bacon admitía que "parece que la poesía sirve y contribuye a la magnanimidad, la moralidad y la delectación", pero observaba que "la imaginación difícilmente produce ciencias; debiendo la poesía (que en su principio fue referida a la imaginación) ser tenida en cuenta más bien como un placer o un juego de ingenio que una ciencia" [7]. Recordemos que Thomas Hobbes, a quien con un poco de caridad podría contarse como un poeta, encontraba aconsejable llevar a la poesía más cerca de los hechos, sosteniendo que "la apariencia de la verdad es el límite máximo de la libertad poética". Aunque Locke siguió a Hobbes al exceptuar a la poesía de su condena fundada en lo engañoso del "hablar y las alusiones figurados", lo hizo muy a regañadientes. "Lo confieso, en discursos donde buscamos más bien placer y deleite que información y mejoramiento, tales ornamentos... apenas pueden pasar por faltas." En sus *Pensamientos concernientes a la educación,* Locke (haciéndose eco de la opinión de los puritanos isabelinos, de que los poetas son libertinos tanto como inservibles) no oculta su desdén por lo poco provechoso de la carrera poética, sea para el poeta mismo o (por implicancia) para los otros. En el Parnaso "hay aire agradable, pero el suelo es estéril", y "la poesía y el juego, que usualmente van juntos, se parecen también en esto: que raramente brindan algún provecho salvo a aquellos que no tienen otra cosa de qué vivir" [8]. Preguntado por su juicio acerca de la poesía, Newton contestó "le diré el juicio de Barrow: él decía que la poesía era una especie de disparate ingenioso" [9].

Bentham llevó a sus extremos dos aspectos del anterior empirismo 1) la determinación de todo valor por el 'cálculo felicífico', consistente en medir los placeres comparándolos con los dolores, y 2) la reforma del lenguaje, primariamente mediante la eliminación o la fiscalización de las 'entidades ficticias', de modo que su función primaria, de enunciar la verdad objetiva, se lograra por completo. Acorde con ello, Bentham, con relación al discurrir poético, se preguntaba: "¿Es de alguna utilidad?" y "¿Es verdadero?"

*paedia Britannica* (7ª edición, 1842), XVIII, 140; KEBLE, *Occasional Papers,* p. 4; Anónimo, "Sobre el uso de los términos Poesía, Ciencia y Filosofía", en *Monthly Repository* (NS) VIII (1834), 325-6; J. H. NEWMAN, *The Idea of a University* (Londres, 1907), pp. 268, 273-5; (G. H. Lewes), "La estética de Hegel", en *British and Foreign Review,* XIII (1842), 9-10.

6 "Cleanth Brooks o la Bancarrota del monismo crítico", en *Critics and Criticism,* p. 105.

7 *The Advancement of Learning,* en *Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. Spingarn, I, 6; y *De augmentis scientiarum,* en *The Works of Francis Bacon, ed. Spedding, Ellis y Heath* (Nueva York, 1864), IX, 62.

8 *Essay Concerning Human Understanding,* III, x, 34 (Cf. II, xi, 2); *Some Thoughts Concerning Education* (10ª ed., Londres, 1783), secc. 174, pp. 267-8.

9. Según la cita de DOUGLAS BUSH, *Science and English Poetry* (Nueva York, 1950), p. 40.

A la primera pregunta Bentham respondía que la poesía es indudablemente útil en razón de que proporciona placeres a algunos seres humanos. Según él dice, en la más extraña, quizá, de todas las definiciones de la poesía, un poema es una obra

> pura y confesadamente ficticia, que comúnmente se compone y se exterioriza con el propósito de proporcionar lo que se llama una diversión [*amusement*]; diversión, es decir, un conjunto de placeres de una suerte particular, habitualmente llamados placeres de la imaginación.

En la medida en que proporciona placeres, Bentham lo admite, la poesía es tan valiosa como el juego de alfileres [*push-pin*], o quizás menos valiosa, pero sólo en razón de que proporciona placer a un menor número, ya que "cualquiera puede jugar al *push-pin*; la poesía y la música son gustadas sólo por unos pocos" [10].

Tomando como base de los requerimientos de la verdad, Bentham descubrió, empero, en la poesía una grieta fatal: al abrir el camino a dolores en definitiva más grandes, cancela el inmediato placer. John Stuart Mill nos dice que Bentham no alimentaba sentimientos favorables a la poesía en razón de que creía que las palabras "eran pervertidas de su oficio propio cuando se las empleaba para enunciar cualquier cosa que no fuera la precisa verdad lógica"; uno de los aforismos de Bentham era: "Toda poesía es falsa representación" [*misrepresentation*] [11]. Según su propio testimonio el juego del *push-pin* es siempre inocente, mientras que el placer poético se funda en falsedades en la narración, la descripción, la alusión y el juicio moral; todo con el propósito de incitar a la emoción contra la razón.

> En verdad, entre la poesía y la verdad hay natural oposición: falsa moral, naturaleza ficticia. El poeta siempre está necesitado de algo falso. Cuando pretende asentar sus cimientos sobre la verdad, los ornamentos de su estructura son ficciones; su oficio consiste en estimular nuestras pasiones y en excitar nuestros prejuicios. La verdad, la exactitud de cualquier clase, es fatal para la poesía [12].

Así, después de muchos siglos, encontramos a Bentham siguiendo el rumbo de Platón cuando desterraba a los embusteros poetas de su sociedad, que, como la de Platón, debía ser planeada y administrada por filósofos. Hasta recuerda el alegato acusatorio de Platón contra Homero por haber degradado a los dioses. "Homero es el más grande de los poetas... ¿Puede sacarse alguna ventaja de la imitación de sus dioses y sus héroes?" [13].

Estos aspectos del pensamiento de Bentham fueron explotados por un grupo de adeptos, muy ruidosos y expertos polemistas, especialmente en el órgano de los 'utilitaristas', la *Westminster Review* (fundada en 1824) en la sección que Bentham, a regañadientes, condescendió a que se dedicara a lo que él llamaba "insignificancias literarias". En la primera edición del periódico, Peregrine Bingham contribuyó con un artículo que "hizo mucho" —al decir de John Mill— "para fijar la idea de que sus colaboradores odiaban la poesía" [14]. Bingham expresaba la opinión de que, al ejercitar la imaginación, la poesía vicia la razón, desde que "la verdad puede alcanzarse no de otro modo que mediante un minucioso y comprensivo examen de todos los detalles de un asunto". A esto agregaba el cargo que el revivir medieval en literatura era un síntoma y un estímulo de la reacción política, que nos inducía a dar marcha atrás en el sendero del progreso, llevándonos a los tiempos en que "la mente del hombre se acunaba todavía en infantil debilidad" [15]. A medida que la mayor felicidad del mayor número iba identificándose más y más con el progreso tecnológico, el crecimiento material y la reforma social, hasta la modesta utilidad hedonística que Bentham no había negado a la poesía, le era a veces quitada. "Los libros mayores no se llevan bien con la rima", escribía un comentarista, "ni los navíos de tres puentes se construyen con canciones, como lo eran las ciudades antiguamente"; y ¿en qué modo la dedicación a la poesía "ha de contribuir a la filatura del algodón o ha de abolir la ley de pobres?" [16]. A esto se añadía un ataque contra la cultura literaria como un ejemplo de lo que un tardío cultor de la tradición utilitarista llamaría 'el conspicuo desperdicio'. El aprendizaje de la literatura, se decía, sirve principalmente como emblema de riqueza y de estar exento de todo empleo útil. El que hizo la recensión del *Cuento de un viajero* de Irving, por ejemplo, sostenía que, para identificar a los de su círculo y montar guardia contra los intrusos, la clase superior "ha evitado cuidadosamente cultivar el gusto por

10 *Essay of Logic* [Ensayo sobre la lógica], en *Works*, ed. John Bowring (Edimburgo, 1843), VIII, 272; *The Rationale of Reward* [La justification racional de la recompensa] (1825), *ibid.*, II, 253.
11 "Bentham" (1838), en *Early Essays*, pp. 379-80.
12 *The Rationale of Reward*, en *Works*, II, 253-4.





13 *Ibid.*, II, 213.
14 *Autobiography of John Stuart Mill*, p. 78.
15 *Westminster Review*, I (1824), p. 19.
16 *Ibid.*, IV (1825), p. 166.

cualquier cosa que tenga sabor a esfuerzos o utilidad; y en la medida en que se toman algún trabajo, lo hacen en dirección opuesta". Envían a sus hijos a aprender a hacer versos en latín y a adquirir estilos arcaicos sin otra razón mejor que la de "distinguirse de aquellos que no han tenido la posibilidad de gustar algunos miles de libras en su adquisición" [17].

En este contexto, el esbozo del *status* de la poesía que traza Peacock en *Las cuatro edades de la poesía* puede ser visto como una aplicación de la teoría utilitarista corriente por un escritor que era amigo de James Mill y el más capaz de los colaboradores literarios de la *Westminster Review,* aunque el lector nunca está cómodamente seguro de si la voz es la de Peacock o la del personaje de Peacock, Mr. MacQuedy, habitué de Crochet Castle y representante de la 'Sociedad del intelecto a vapor'. La poesía emplea un lenguaje figurado y ornamental para suscitar emociones, a expensas de la verdad, porque "la pura razón y la verdad desapasionada serían perfectamente ridículas en verso". A medida que las ciencias de lo moral y de la mente avanzan hacia la perfección", y "a medida que la razón gana ascendiente en ellas sobre la imaginación y el sentimiento", la poesía necesariamente va quedándose atrás." Podemos ver aquí cuán ligero rayo de luz de la verdad histórica es suficiente para disipar todas las ilusiones de la poesía"; e infortunadamente para el poeta sabemos "que no hay dríadas en el Hyde Park ni náyades en el Canal del Regente". Peacock le gana el punto a Bentham y resuelve prescindir de la poesía como carente de toda utilidad en el presente. "No puede ella reclamar la menor participación en cualquiera de las comodidades y cosas útiles de la vida de cuyos múltiples y rápidos adelantos hemos sido testigos"; y el poeta "en el estado presente de la sociedad es un despilfarrador del tiempo propio y un ladrón del de los otros" [18].

Como John Mill señala en su *Autobiografía,* de ningún modo todos los utilitaristas eran enemigos de la poesía. y G. L. Nesbitt, en su *Benthamite Reviewing* nos recuerda también que, hombres

[17] *Ibid.,* II (1824), 335-6. Sobre la ridiculización por Bentham de una educación consagrada a "las lenguas muertas", véase *Works,* II, 258.

[18] *Las cuatro edades de la poesía,* en *The Works of Thomas Love Peacock,* VIII, 11-12, 19, 21-2. El último parágrafo, con su nómina burlescamente heroica de "matemáticos..., moralistas, metafísicos..., economistas-políticos, que han construido sobre los altos aires de la inteligencia una pirámide" tiene indudablemente el acento de Mr. MacQuedy.





apasionadamente dedicados a la reforma, que percibían que el grueso de la amena literatura estaba dedicada a mantener el *status quo,* "se ocupaban, disculpablemente, de vivir sólo de pan, cuando, como a menudo se ha señalado, el pan era tan caro que muchos no podían comprarlo" [19]. Pero los diversos escritores que siguieron la dirección de Bentham, destacaron y aguzaron las dos cuestiones fundamentales para los apologistas contemporáneos de la poesía: primero, ¿cómo justificar su apartamiento de la fidelidad al hecho? Y, segundo, ¿cómo demostrar su utilidad para la humanidad?

## 2. El arco iris de Newton y el del poeta.

Keats era uno de los enamorados de la poesía a quienes les parecía que el saber de hechos o la ciencia es no sólo lo opuesto sino el enemigo de la poesía, en una guerra en que la victoria, y aun la supervivencia de la poesía estaba lejos de ser segura. Las expresiones de Keats sobre la poesía están escritas con la informalidad filosófica y la volatilidad del modo propio de las cartas personales; es difícil interpretar muchas de ellas y peligroso tomar alguna como juicio definitivo suyo. Pero es cosa clara que, con su estructura mental recurrente, Keats no podía aceptar la opinión de Wordsworth de que la finalidad válida de la poesía sea tratar las cosas "como ellas aparecen". Para el más joven de los poetas, o la poesía trata las cosas como son, o es una ilusión.

"¡Kean! ¡Kean!", exclamaba Keats haciendo la crónica de una representación de Shakespeare en diciembre de 1817, "Ten gran cuidado de tu salud... en estos tiempos fríos y debilitantes!..., pues el romance no vive más que en los libros. El duende ha sido expulsado del hogar y el arco iris ha sido despojado de su misterio" [20]. Sólo una semana más tarde, en el 'banquete inmortal' de Benjamin Haydon, Charles Lamb, como si la suerte lo hubiera querido, presentaba el mismo tema. En "un arranque de humor indescriptible" Lamb maltrató al pintor por haber puesto la cabeza de Newton en su *Jerusalén.* "Y entonces él y Keats convinieron en que [Newton] había destruido toda la poesía del arco iris al reducirlo a los colores del prisma" [21]. Si el brindis de "¡malditas sean

[19] *Benthamite Reviewing* (Nueva York, 1934), p. 93.
[20] *Complete Works,* ed. H. B. Forman (Glasgow, 1901), III, 232.
[21] *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Haydon* [Autobiografía y Memorias de B. H.], editadas por Aldous Huxley (Londres, 1926), I, 269.

las matemáticas!" que hicieron en tal ocasión fue un antojo báquico, la idea, sin embargo, siguió acosando a Keats, y después de unos dieciocho meses la presentó de nuevo, con entera seriedad, en *Lamia*. La figura central de la mujer-serpiente en ese poema es un símbolo complejo y equívoco, pero el pasaje familiar sobre el arco iris de Newton demuestra que, en parte, él significa la visión del poeta, en oposición al escrutinio de la fría filosofía que, dice Keats, "vaciará el aire poblado" y "destejerá el arco iris". La opinión de que el análisis del arco iris de Newton en su *Óptica* es de especial importancia para el poeta tenía una larga historia, pero la opinión de que este análisis era una amenaza para la poesía tuvo un origen muy posterior. Una recapitulación de la fortuna poética del arco iris de Newton esclarecerá a la vez las ideas de Keats y el cambio romántico en el concepto de la poesía.

Diversos teorizantes del siglo XVII estaban de acuerdo en que la nueva filosofía había eliminado del mundo del poeta los materiales del mito y la superstición; pero se sostenía que si la ciencia le quitaba algo a la literatura, le daba en compensación algo más valioso. Había llegado el momento, como decía Thomas Sprat, de prescindir del ingenio de la fábula y la religión de los antiguos, especialmente desde que "ellas eran sólo ficciones, en primer lugar, así como porque la verdad nunca es tan bien expresada o desarrollada como por aquellos ornamentos que son verdaderos y reales en sí mismos". Agregaba:

> Ha llegado la sazón para que el conocimiento natural pase adelante y nos dé el entendimieno de nuevas potencias [*virtues*] y cualidades de las cosas... Esta ayuda benéfica los experimentos pronto nos la prestarán [22].

Diversos escritores del siglo siguiente dieron su consenso a ambas observaciones. Todavía en 1777, por ejemplo, John Aikin escribió *Un ensayo sobre la aplicación de la historia natural a la poesía* en el que, fundándose en el principio de que "nada puede ser realmente hermoso que no tenga la verdad como base", desacreditaba el uso moderno de "las triviales y gastadas fábulas de los antiguos poetas" y recomendaba en su lugar "el estudio exacto y científico de la naturaleza" [23]. Según ese criterio, los descubrimientos físicos de New-

[22] *The History of the Royal Society*, pp. 414, 416.
[23] (*Warrington-Londres*, 1777), pp. 25, 32-3.





ton, lejos de ser considerados como inamistosos para la poesía, eran acogidos como rica fuente de material poético, que combinaba la rara ventaja de la novedad y de la mejor sanción científica. En su libro *Newton pide la musa*, Marjorie Nicolson muestra hasta qué punto los poetas del siglo XVIII saquearon alegremente la *Óptica* de Newton. La minoría ilustrada, escribía Jamse Thomson en *Las estaciones* (*The Seasons*) está por arriba de "los horrores supersticiosos", y la poesía, afortunadamente, está ahora bajo la guía de la filosofía, "efusiva fuente de evidencia y verdad" [24]. En estos días, sólo el ignorante mozo campesino mira el arco iris como un "brillante encantamiento", pues gracias a Newton, el ojo juiciosamente instruido lo ve como un "prisma lluvioso", que despliega los "varios hilos de la luz" [25]. Y en su poema *A la memoria de sir Isaac Newton*, Thomson declara que el arco iris no es sino más poético ahora que el misterio se ha rendido al intelecto, fundándose en el principio manifiesto de que sólo Newton ha mirado la belleza desnuda:

> ¿Alguna vez poeta imaginó tan bellamente
> soñando en rumorosa arboleda junto a ronco arroyo?
> . . . . . . . . . . . . . . .
> Cuán exacta, cuán hermosa la ley de refracción [26] *

En el mismo poema, el propio Thomson ejemplifica el proceso de transformación de la ley de Newton sobre la refracción en poesía. Newton había escrito:

> Esta imagen del espectro PT era coloreada, siendo roja en su extremo menos refractado T, y violeta en su extremo más refractado P, y amarilla verde y azul en los espacios intermedios [27].

[24] "Verano" (ed. de 1746), versos 1711-13, 1730-54.
[25] "Primavera" (ed. de 1746), versos 208-15.
[26] "A la memoria de sir Isaac Newton", versos 96-124. Cf. AKENSIDE, *Pleasures of Imagination* (1744), I, versos 103 y s s.; véase también MARJORIE H. NICOLSON, *Newton Demands the Muse*, pp. 30-33.
* [*Did ever poet image ought so fair,*
*Dreaming in whispering groves by the hoarse brook?*
. . . . . . . . . . . . .
*How just, how beauteous the refractive law.*]
[27] *Optics* [Óptica] (3ª ed., Londres 1721), p. 27. Una exposición del modo en que un poeta pueda "alistar la imaginación bajo la bandera de la ciencia", mediante la conversión de los términos abstractos en visuales, valiéndose de artificios como la personificación o la alegoría, puede verse en ERASMUS DARWIN, *The Botanic Garden* [El jardín botánico] (4ª ed., Londres, 1799) I, "Advertencia", y II, 63, 65.

Poetizado, esto se convierte en lo siguiente: Newton "deshilachó toda la brillante vestidura del día" y

> Para el ojo encantado sacó a luz la primorosa serie
> de colores-padres. Primero el llameante rojo
> saltó vívido adelante; el tostado anaranjado luego...
> ...y luego, con triste tez,
> emergió el índigo profundo, como cuando
> la tarde pesadamente orlada desfallece con la helada;
> mientras los últimos lampos de la luz refractada
> iban muriendo en el desmayado violeta **.

La verdad es convertida en poesía mediante el artilugio corriente de 'adornar' los enunciados por medio del símil, la personificación y la incipiente alegoría. De este modo devuelve al fenómeno prismático la sensorialidad y el drama —hasta en la figura implícita del científico como mago, el misterio y el encantamiento— que Newton había excluido metódicamente de sus observaciones experimentales.

Pero algunos entusiastas del romance, reconociendo la eficacia de la nueva filosofía para disipar lo que eran admitidamente ilusiones, no estaban tan seguros de que las ganancias superaran a las pérdidas. Por "un gran acopio de buen sentido", escribía el obispo Hurd en 1762, hemos canjeado "un mundo de hermosa fabulación, cuya ilusión es tan grata al espíritu hechizado" [28]. Thomas Warton sostenía que el mejoramiento de la sociedad en general se hacía a expensas de la poesía; pues "la ignorancia y la superstición... son padres de la imaginación"; y gracias a "la fuerza de la razón y a la investigación" la poesía ganaba "mucho buen sentido, buen gusto y buena crítica", pero a costa de despedirse de "cosas increíbles que son más aceptables que la verdad, y de ficciones que son más valiosas que la realidad" [29].

** [*To the charm'd eye educed the gorgeous train*
*of parent-colours. First the flaming Red*
*Sprung vivid forth; the tawny Orange next...*
*...and then, of sadder hue,*
*Emerged the deepen'd Indigo, as when*
*The heavy-skirted evening droops with frost;*
*While the last gleamings of refracted light*
*Died in the fainting Violet away.*]

28 *Letters on Chivalry and Romance*, carta XI, pp. 154-5.

29 *The History of English Poetry* (ed. de 1824), III, 286-6. Véase también; WILLIAM DUFF, *Critical Observations* (Londres, 1770), p. 303 n.





Antes de finalizar el siglo XVIII, empezamos también a oir sugestiones en el sentido de que no sólo el escepticismo científico sino la descripción científica de los fenómenos naturales es enemiga antes que benefactora de la poesía. La señora Montagu, en 1769, convenía con Hurd en que la nueva filosofía, al disipar las fábulas, destruía la edad de oro de la poesía; ella señalaba también sus dudas sobre la aserción de Thomson de que al 'destorcer' o 'deshilar' la luz y el arco iris Newton hubiera aportado nuevos materiales a la poesía. "La ninfa enamorada Eco se disipa en nada más que una voz; los hilos mismos del manto de Iris se deshilan..." [30]. Veinte años más tarde, un escritor que firmaba "GHM", definiendo la poesía como "el lenguaje de la pasión y el sentimiento", atribuía su declinación a la vez a la pérdida de "la fuerte propensión a lo maravilloso" y a la incompatibilidad entre las percepciones habituales del científico y el poeta. En un enunciado que anticipa pasajes de ambos, Wordsworth y Keats, decía que, en cuanto opuesta a la descripción poética,

> la descripción filosófica muestra los objetos como ellos son realmente; sus razones y sus causas, no lo que parecen ser... De tal modo el botánico descuida la belleza de una flor y sólo se ocupa de su construcción interna.

Por esta razón la poesía estaba en su cumbre cuando los escritores describían "la belleza de las obras de la naturaleza, antes que Newton descubriera el verdadero sistema del mundo". "Tan pronto como los hombres empiezan a filosofar, se vuelven menos aptos para las obras de la imaginación" [31].

En el siglo siguiente, como vimos, los utilitaristas opuestos a la poesía aceptaban la proposición de que el progreso de la razón y la imaginación, de la ciencia y la poesía, deben estar en relación inversa, y se limitaban a modular el treno en una canción de acción de gracias. Un hombre que era a la vez historiador y poeta expuso esta teoría de la historia cultural en su forma más intransigente, y fundándola explícitamente en que la descripción científica y la poética del mundo sensible no son reconciliables. "Pensamos —escribía Macauly en 1825—, que a medida que la civilización avanza la

30 *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* (4ª ed., Londres, pp. 149-50.

31 "Pensamientos sobre la antigua y la moderna poesía", *The General Magazine and Impartial Review*, III (1789), 532-4.

poesía casi necesariamente declina". El progreso del conocimiento va de "las imágenes particulares a los términos generales", y de la percepción concreta a la generalización, pero "el análisis no es la tarea del poeta. Su oficio es retratar, no disecar". Conforme a su manera apodíctica, Macauly no deja alternativa. Ninguna persona en estos tiempos de ilustración puede escribir o gozar de la poesía "sin una cierta falta de salud mental". La verdad de la poesía es "la verdad de la locura. Los razonamientos son exactos; pero las premisas son falsas".

> No podemos unir las ventajas incompatibles de la realidad y el engaño, el claro discernimiento de la verdad y el goce exquisito de la ficción [32].

Dentro de este contexto histórico, podemos discriminar los diversos hilos en la acusación a la ciencia de Keats en su poema *Lamia.*

> ¿Acaso los encantos todos no huyen
> al solo toque de la fría filosofía?
> Hubo alguna vez un venerado arco iris en el cielo:
> conocemos su trama, su textura; ella está dada
> en el opaco catálogo de las cosas vulgares.
> La filosofía cortará con tijeras las alas de un ángel,
> vaciará el aire poblado y la cueva albergue de gnomos,
> destejerá el arco iris; antes que esto hiciera
> a Lamia, la muy tierna, fundió en una sombra *.

Primero, la fría filosofía disipa los encantos del mito y los cuentos de hadas —ella vacía "el aire poblado y la cueva albergue de gnomos"—, pero como Hurd y Warton, Keats no puede convenir con James Thomson en que de tales materiales pueda prescindirse fácilmente. También la filosofía desmonta el arco iris en sus componentes y causas físicas; "conocemos su trama, su textura", y este

[32] "Milton", en *Critical and Historical Essays,* I, 153-6.

* *[Do not all charms fly*
*At the mere touch of cold philosophy?*
*There was an awful rainbow once in heaven:*
*We know her woof, her texture; she is given*
*In the dull catalogue of common things.*
*Philosophy will clip an Angel's wings,*
*Conquer all mysteries by rule and line,*
*Empty the haunted air, and gnomed mine—*
*Unweave a rainbow, as it erewhile made*
*The tender-person'd Lamia melt into a shade.]*





conocimiento 'desteje' el arco iris y sustituye por una cosa opaca, abstracta, la belleza y el misterio de la percepción concreta. Al sostener, con Lamb, que Newton "ha destruido toda la poesía del arco iris al reducirlo a los colores del prisma", Keats incurre en una falacia (en la que ha sido acompañado por muchos filósofos profesionales), la de que, cuando un fenómeno perceptual es explicado correlacionándolo con algo más elemental que él mismo, la explicación desacredita y reemplaza a la percepción —que sólo la explicación es real y la percepción, ilusoria. Y para Keats, si no para Thomson, la posibilidad de versificar y dramatizar las nuevas 'verdades' científicas no era compensación adecuada por la 'vida de las sensaciones' y la 'indolente' entrega a lo sensorial concreto que es parte integrante de su característica poesía.

Como consecuencia, el presunto conflicto entre la visión del poeta y el escrutinio del científico suscita la cuestión, no simplemente como en Hurd y Warton, de la declinación de la poesía, sino como en Macaulay, de la supervivencia de la poesía. Pues Keats, en sus momentos de depresión, acepta la disyuntiva excluyente de algunos positivistas contemporáneos: o ciencia o poesía; si Newton describe la realidad, entonces el arco iris del poeta es una ilusión; si la ciencia, en general, es verdadera, entonces la poesía, en general, es falsa. El tema básico en *Lamia,* como en tantos otros de los mayores poemas de Keats, es el de la ilusión contra la realidad. Y después de todo, como el propio Keats plantea la historia, Apolonio, el frío filósofo tenía razón. Lamia era, en verdad, como él decía, una serpiente; y todos sus adornos y moblaje, acordes con el pasaje de *La antomía de la melancolía* de Burton, que Keats citaba como su fuente, "nada sustancial sino mera ilusión". En la medida en que Lamia y su palacio fantasma simbolizan la visión del mundo del poeta, ellos reflejan la oposición de Keats entre la "autenticidad de la imaginación" y los "razonamientos concatenados" y su temor recurrente de que el tema de su poesía sea el vestigio de una visión mágica del mundo vulnerable a la fría contemplación de la razón.

Keats ejemplifica una tendencia romántica a desplazar el debate sobre la discrepancia entre ciencia y poesía, de la cuestión del mito y la fábula poética a la diferencia entre el universo visible de la observación imaginativa concreta y el del análisis y la explicación científicos. Que concordaran o discreparan con las conclusiones de Keats, muchos escritores siguieron su procedimiento apuntando a un objeto tradicionalmente consagrado a los poetas —si no el arco

iris, la luciérnaga, el lirio, la estrella o la nube— con miras a contrastar su tradicional pintura poética con su descripción en la ciencia de la óptica, la biología, la astronomía o la meteorología.

En el mismo año en que aparecía *Lamia* (1820) el poema de Thomas Campbell *Al arco iris* daba nueva prueba de que el feliz desposorio de la poesía con la *Óptica* de Newton termina en recriminaciones y divorcio. "Yo no pido a la orgullosa filosofía —exclamaba Campbell— que me enseñe quién eres tú".

¿Puede todo lo que la óptica enseña, desplegar
tu forma para complacerme tanto
como cuando soñaba en las gemas y el oro
ocultos en tu radiante arco?

Cuando la Ciencia, de la faz de la Creación
el velo quita,
¡cuán amables visiones ceden su lugar
a las frías leyes materiales! *.

Nueve años más tarde el soneto de Poe *A la ciencia* hacía eco a las frases de *Lamia* y planteaba aún más acerbamente el conflicto entre "las opacas realidades" de la ciencia con sus "ojos que miran a hurtadillas" y la consagración y el sueño del poeta.

¿No has arrancado tú a la Náyade de entre sus invasoras aguas
al Elfo de entre sus hierbas verdes, y a mí
el sueño de verano bajo el árbol del tamarindo? [33] **.

Casi todos los teorizadores románticos de importancia comentaron la disparidad entre la percepción imaginativa y la científica, y deploraron el desproporcionado desarrollo de esta última en tiempos

* [*Can all that optics teach, unfold*
*Thy form to please me so,*
*As when I dreamt of gems and gold*
*Hid in thy radiant bow?*

*When Science from Creation's face*
*Enchantment's veil withdraws,*
*What lovely visions yield their place*
*To cold material laws!*]

[33] Cf. EMILY DICKINSON: "Arcturus es su otro nombre", así como: "Arranco una flor de entre el boscaje / un monstruo con una lupa / cuenta sus estambres en un suspiro / y la tiene puesta en una clase".

** [*Hast thou not torn the Naiad from her flood,*
*The Elfin from the green grass, and from me*
*The summer dream beneath the tamarind tree?*]





recientes. Es importante reconocer, empero, que en su gran mayoría, rehusaron admitir que haya un conflicto inherente entre la ciencia y la poesía, o que el progreso científico necesariamente traiga consigo la declinación poética. El criterio más común era el mirarlos, cuando apropiadamente empleados, como modos paralelos y complementarios de ver, y sostener que mientras el análisis nos procura la verdad, ésta no es toda la verdad, y no puede, en mentes vigorosas y flexibles, destejer el arco iris del poeta.

Wordsworth, por ejemplo, había estado presente en el famoso banquete de Haydon, pero con su acostumbrada prudencia había rehusado, antes de nuevo examen, adherir al brindis de Keats. "Y no recordáis —escribía Haydon a Wordsworth muchos años después del acontecimiento— a Keats proponiendo: "Abominada sea la memoria de Newton" y ante vuestra insistencia en pedir una explicación antes de adherir al brindis, su dicho: "Porque destruyó la poesía del arco iris reduciéndolo a un prisma" [34]. La cautela era comprensible en un poeta que tenía la sensibilidad del Renacimiento para la grandeza de la exploración intelectual del universo por el hombre, y que tenía conciencia de las contribuciones del 'estudio de la naturaleza' fomentando por la ciencia a la capacidad de exacta descripción que él sostenía era condición necesaria, ya que no suficiente, para la poesía. Más tarde Wordsworth se expandiría en una breve alusión a la estatua de Newton en Cambridge, en tres líneas que superan todos los vanilocuentes panegíricos del siglo anterior:

Newton con su prisma y su silenciosa faz,
índice marmóreo de una mente por siempre
viajando, sola, a través de extraños mares de pensamiento * [35].

No debemos confundir el desdén de Wordsworth, en sus *Baladas líricas*, por el 'intelecto entrometido' que mata para disecar y por el 'filósofo' que miraría a escondidas y haría botánica sobre la tumba de su madre, con un ataque general contra la ciencia. Otros pasajes ponen en claro que esas líneas han de leerse sólo como juicios contra

[34] Carta del 16 de octubre de 1842, en *Correspondence and Table-Talk* [Correspondencia y pláticas de sobremesa], con una memoria de Frederick Wordsworth Haydon (Londres, 1876), II, 54-5.

* *Newton with his prism and silent face,*
*The marble index of a mind for ever*
*Voyaging through strange seas of Thought, alone.*]

[35] *Preludio* (ed. 1850), III, 61-3. El pasaje fue añadido después de 1830.

la falacia de la abstracción fuera de lugar, y contra el científico cuyos hábitos de laboratorio son tan empedernidos que continúa analizando donde sólo la imaginación y el sentimiento importan[36]. En el Prefacio a esas *Baladas*, Wordsworth decía que la poesía, teniendo por fundamento la naturaleza emotiva del hombre, incorpora y nada tiene que temer del 'conocimiento' más estrecho de la ciencia: "La poesía es el primero y el último de todos los conocimientos; es tan inmortal como el corazón del hombre". En este pasaje, de sostenida elocuencia, no sólo se hace eco de la opinión de Sprat y los entusiastas del siglo XVIII, de que la poesía asimilará "los más arcanos descubrimientos del químico, el botánico y el mineralogista", sino que llega más allá que ellos y pregona la poesía del maquinismo y la revolución industrial. "Si las labores de los hombres de ciencia crearan alguna vez una revolución material... en nuestra condición" el poeta "estará a su lado, llevando su sensibilidad en medio de los objetos de la ciencia misma"[37]. Debo agregar el comentario de Wordsworth a Isabella Fenwick que puede leerse como un rechazo demorado del brindis de Keats en el banquete de Haydon:

> Algunos son de opinión que el hábito de analizar, descomponer y anatomizar es inevitablemente desfavorable a la percepción de la belleza... Nos inclinamos a atribuirles aquella insensibilidad de lo que en verdad son los efectos y no la causa... La belleza de la forma en una planta o en un animal no se hace menos sino más patente en conjunto por una más exacta penetración en sus propiedades y potencialidades constitutivas[38].

Los comentarios publicados de Wordsworth sentaron el patrón común de su tiempo para resolver el supuesto conflicto entre poesía y ciencia. Shelley, que estaba tan imbuido de hechos científicos como cualquier versificador de temas de física o botánica del siglo XVIII,

36 "Las mesas vueltas", "Epitafio del poeta"; cf. *La excursión*, IV, 961-2; también IV, 620 ss., 1251 ss. Véase también DOUGLAS BUSH, *Science and English Poetry* (Nueva York, 1950), pp. 88-97.

37 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 27-8. Para el comentario de WORDSWORTH sobre los buenos y malos efectos de la industrialización de Inglaterra, véase *La excursión*, VIII, 87 y ss.; y como uno de sus propios intentos de poesía del maquinismo, el soneto titulado *Steamboats, Viaducts and Railways* (Navíos de vapor, viaductos y ferrocarriles).

38 Nota a *"This lawn a carpet all alive"* ["Esta cancha, una alfombra toda viva"], en *Poetical Works*, ed. de Selincourt, IV, 425.





no hacía buenas migas con la opinión de que lo que él llamaba "la ciencia y su hermana la poesía" anduvieran necesariamente reñidas. El desarrollo científico, lo admite, ha excitado momentáneamente la capacidad asimiladora de nuestra imaginación y nuestra facultad creadora; pero él sigue a Wordsworth, aunque sobre otros fundamentos filosóficos, en lo de mirar a la poesía como la categoría más extensa "que abarca toda ciencia y a la cual toda ciencia debe ser referida"[39]. Y en América, William Cullen Bryant, en 1825, se rehusaba a deplorar el desplazamiento de los 'misterios', el mito y la superstición por las 'nuevas maravillas y glorias' de la ciencia, del mismo modo que no veía razón para que "al proseguir el químico exitosamente su ciencia, como consecuencia de ello el poeta fuera a perder su inspiración"[40].

Para Coleridge, la amenaza de la ciencia a la poesía finca, más profundamente, en las pretensiones metafísicas equivocadas e ilimitadas del atomismo y el mecanismo —que desde el punto de vista de Coleridge eran una hipótesis de trabajo útil para la investigación física que había sido convertida, ilícitamente, primero en un hecho y luego en una visión total del universo. En su enunciado alternativo, en términos de las facultades y sus funciones: lo que producía los diversos errores o *malaises* del mecanicista siglo XVIII, en la política, en la moral y en el arte, era "la creciente alienación y autosuficiencia del intelecto", que como "facultad de "la ciencia de los fenómenos" ha de emplearse apropiadamente sólo "como una herramienta u órgano"[41]. Pero Coleridge, que era él mismo biólogo aficionado, por cierto no propone la disyuntiva: "O poesía o ciencia" sino la conjuntiva: "Poesía y ciencia a la vez." Aunque un poema es lo opuesto en su propósito a las ""obras de ciencia", la más alta poesía es la más amplia, más abarcadora expresión —"el alma toda del hombre [en] actividad"— que incluye a la vez los elementos emotivos y racionales, e incluye la facultad productiva de la ciencia como una parte integrante aunque subordinada del operar total de la mente: "con la subordinación de las facultades la una a la otra, acorde con su valor y dignidad relativos"[42].

39 *The Revolt of Islam* [La rebelión del Islam], versos 2254-5; *Defensa de la poesía*, en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 151-2.

40 *Lectures on Poetry*, en *Prose Writings*, ed. Parke Godwin (Nueva York, 1889), I, 27-31. Cf. George Moir, artículo "Poetry", en *Encyclopedia Britannica* (7ª ed. 1830), XVIII, 145.

41 *Aids to Reflection*, pp. 268-9; *Lay Sermons*, pp. 63, 71-2; 80 ss.

42 *Biographia*, II, 10-12.

De especial interés para nosotros son los escritores que, como Keats, contrastan la descripción poética y científica del mismo objeto natural, pero usando el argumento para demostrar que las dos perspectivas son compatibles y mutuamente invulnerables. En un pasaje que Keats probablemente recordaba mientras escribía su *Lamia*, Hazlitt admitía que, como comprobación de hecho histórico, "no puede ocultarse que el progreso del conocimiento y la filosofía experimental "tienen tendencia a circunscribir los límites de la imaginación y a cortar las alas de la poesía"; aun así, añadía, la observación científica y la poética no son alternativas excluyentes. Su ejemplo es la luciérnaga, que el naturalista lleva a su casa para encontrar que "no es nada más que un gusano gris". El poeta la contempla al anochecer, cuando

> se ha construido ella un palacio de luz esmeralda. Éste es también una parte de la naturaleza, una apariencia que la luciérnaga nos presenta, y no la menos interesante; así también, la poesía es una parte de la historia de la mente humana, aunque no es la ciencia ni la filosofía[43].

Leigh Hunt prefería el lirio como ejemplo:

> La poesía empieza donde la comprobación de hecho o la ciencia deja de ser simplemente tal y muestra una verdad más; es decir, la conexión que el hecho tiene con el mundo de la emoción y su capacidad de producir un placer imaginativo. Preguntando a una jardinero, por ejemplo, ¿qué flor es la que vemos allá abajo?, él contesta: un lirio. Ésta es una aserción de hecho. El botánico declara que ella pertenece al orden de las *Hexandria Monogymia*. Ésta es una aserción de ciencia...
>
> La planta y la flor de la luz,
>
> dice Ben Jonson; y la poesía nos muestra entonces la belleza de la flor en todo su misterio y esplendor.

Que el duende de la *Óptica* de Newton continúa acosando a Hunt sobre el punto, lo muestra proponiéndose demostrar, a través de una argumentación muy tenue, que "como la luz, no descompuesta, es blanca; y como el lirio es blanco..., las dos cosas, de tal modo, no son simplemente similares sino idénticas"[44]. Hunt volvió sobre

[43] "Sobre la poesía en general" (1818), *Complete Works*, v, 9.
[44] *¿Qué es la poesía?* (1844). *Imagination and Fancy* (Nueva York, 1848), p. 3.





el problema repetidamente en sus ensayos; y su condición de paladín de Keats no le impidió tomar partido firmemente, el año siguiente a la muerte de su amigo, contra el pasaje sobre el arco iris de *Lamia*. Él no está de acuerdo, declara Hunt, en que "el moderno experimentar haya hecho nada mortal para la poesía", pues el hombre que piensa que él no es poeta "tan pronto como encuentra la causa física del arco iris... no debe alarmarse; no lo era tampoco antes"[45].

Para citar otro caso: poco después de su propia conversación en favor de Wordsworth y de la poesía, John Stuart Mill debía afrontar la argumentación del benthamista John Roebuck, de que cultivar los sentimientos a través de la imaginación "era sólo cultivar ilusiones". "En vano le argüía yo, dice Mill, que la emoción imaginativa que una idea, vívidamente concebida, excita en nosotros no es una ilusión sino un hecho, tan real como cualquiera de las otras cualidades de los objetos". Para demostrar la posibilidad de perspectivas alternativas, según cual sea la relevante, Mill escogió como ejemplo representativo la nube.

> El intensísimo sentimiento de la belleza de una nube iluminada por el sol poniente no es un impedimiento para que yo conozca que la nube es vapor de agua, sujeto a todas las leyes de los vapores en estado de suspensión; y es exactamente tan probable que yo admita esas leyes físicas y actúe conforme a ellas llegada la ocasión de hacerlo, como si yo fuera incapaz de percibir cualquier distingo entre belleza y fealdad[46].

Reconocer validez al objeto natural visto por el poeta, por contraposición al objeto que describe el naturalista científico, llegó a ser casi de rutina en la crítica victoriana. "La diferencia —escribe Ruskin— entre el simple conocimiento botánico de las plantas y el conocimiento de ellas del gran poeta o pintor" es el de que el "uno toma nota de sus distingos para que pueda enriquecer su

[45] Recensión de *Lamia*, en *The Indicator* (agosto 2 de 1822); en EDMUND BLUNDEN, *Leigh Hunt's Examiner Examined* [Examen del examinador de L. H.] (Londres, 1928), p. 147. En un ensayo escrito en 1824, Hunt atacó de nuevo la "observación favorita de buen número de escritores" de que el conocimiento de la naturaleza de las ilusiones ópticas había paralizado la poesía (*Men, Women and Books* [Hombres, mujeres y libros], Londres, 1876, pp. 3-4).
[46] *Autobiography*, pp. 106-7.

herbario, el otro para que puedan convertirse en vehículo de expresión y emoción"[47]. En la versión de Arnold Matthew:

> No es Linneo, o Cavendish o Cuvier quién nos da el verdadero sentido de los animales o del agua o de las plantas, quien aprehende su secreto para nosotros, quien nos hace participar de su vida; es Shakespeare, con sus
>
> narcisos
>
> que vienen antes que la golondrina se atreva, y tome
> los vientos de marzo con belleza...* [48].

La creencia persiste aún en nuestros días: los adelantos de la ciencia deben encoger el dominio de la poesía; todavía oímos ecos de la falacia de Keats de que la descripción científica desacredita los fenómenos que ésta, según se lo entiende, ha de explicar. Como Keats había añorado el arco iris y el aire poblado de espíritus, también D. H. Lawrence se lamentaba:

> El 'conocimiento' ha dado muerte al sol, haciendo de él una bola de gas con manchas; el conocimiento' ha dado muerte a la luna... ¿Cómo hemos de conseguir que retornen Apolo y Attis, Deméter, Perséfone y los atrios de Dios? [49].

### 3. Verdad poética y sinceridad.

Hubiera simplificado la tarea del historiador el que los teorizadores del romanticismo hubiesen cedido la palabra 'verdad' a la ciencia, adoptando un término diferente para caracterizar la poesía. (I. A. Richards ha ensayado recientemente hacerlo, sugiriendo un distingo entre "la 'verdad' [*troth*] de la poesía" y "la 'verdad' [*truth*] de la ciencia".) Pero por cierto, el poder y prestigio de la verdad eran demasiado grandes para que la palabra resultara dispensable, y los críticos del siglo XIX, como sus predecesores neoclásicos continuaron usando la 'verdad' como norma poética, pero con cambios semánticos implícitos que reflejan los cambios en la teoría subyacente. Un

[47] Prefacio a *Modern Painters* [Los pintores modernos], 2ª ed. 1844, en *The Complete Works of John Ruskin*, ed. Cook y Wedderburn (Londres, 1903), III, 36.

* [*daffodils*
*That come before the swallow dares, and take*
*The winds of March with Beauty...*]

[48] "Maurice de Guérin", en *Essays in Criticism* (Londres, 1891), p. 82.

[49] *A propos of Lady Catterley's Lover* [A propósito de "El amante de lady Chatterley"] (Londres, 1931), pp. 86-7.





procedimiento dialéctico frecuente era conceder la verdad a la ciencia, pero confiar otra clase de verdad diferente, usualmente de aún más peso e importancia, a la poesía. Será útil amojonar las áreas de significado en los predicados típicamente románticos de la verdad poética, en aquellos empleos, en todo caso, en que el contexto es, al menos *grosso modo*, definitivo [50]. Tendría que advertirse que en la práctica los significados de la palabra que vienen a continuación no eran fijos ni mutuamente excluyentes. En esta cuestión filosófica, de las más intrincadas, un crítico no procedía, a menudo, sistemáticamente a partir de definiciones precisas y estables, sino que aplicaba el término aproximativa y variablemente, en el significado más adecuado a la cuestión que tenía entre manos.

(1) La poesía es verdadera en que corresponde a una realidad que trasciende del mundo de los sentidos.

Según Blake, la poesía es el vehículo de la visión, y "la visión o imaginación es una representación de lo que eternamente existe, real e inmutablemente" fuera de "las cosas de la naturaleza vegetal y generativa" [51]. Para Shelley, uno de los modos en que "un poema constituye la verdadera imagen de la vida expresada en su eterna verdad" es que concuerda con "las inmutables formas de la naturaleza humana" y con la "desnuda y durmiente belleza" de las 'formas' del mundo material [52]. El poeta, proclama Carlyle, penetra "en el sagrado misterio del universo", revelando la idea bajo las apariencias, lo infinito bajo lo finito, la eternidad mirando a través del tiempo; y los poemas de Shakespeare son "más verdaderos que la realidad misma, desde que la esencia de la realidad sin mezcla está corporizada en ellos bajo símbolos más expresivos" [53].

[50] Cuando Wordsworth, por ejemplo, citando a Aristóteles como prueba, decía que el objeto de la poesía "es la verdad, no individual y local sino general y operante; que no reposa sobre el testimonio externo sino que se lleva viva dentro del corazón por la pasión; verdad que es testimonio de sí misma", sólo tenemos derecho a inferir de ello poco más que esto: que la verdad poética es en cierto sentido general, y que su sanción es efecto emocional antes que demostrable correspondencia a algo exterior a ella misma. (*Wordsworth's Literary Criticism*, p. 25. Wordsworth puede haber tenido *in mente* un pasaje de Devenant tanto como de Aristóteles; véase el Prefacio a *Gondiberto*, en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, II, 11.)

[51] *The Poetry and Prose of William Blake*, pp. 637-8.

[52] *Defensa de la poesía*, en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 128, 155.

[53] *Heroes and Hero-Worship*, en *Works*, V, 80-81; "Estado de la literatura alemana", *ibid.*, XXXVI, 51.

Enunciados en un vocabulario similar pueden ocasionalmente encontrarse en otros críticos, especialmente en momentos de arrebato retórico, y han sido grandemente subrayados por comentaristas posteriores. Un autor reciente hasta ha construido un libro sobre la poesía romántica inglesa en torno de la tesis de que los mayores poetas "concordaban sobre un punto vital: que la imaginación creadora está estrechamente vinculada con una peculiar penetración en un orden invisible que está tras las cosas visibles" [54]. Es claro que un aspecto saliente y distintivo de la teoría romántica fue el recurrir a la imaginación (y a otras potencias y modificaciones de la mente) en busca de los principios del hacer poesía y juzgar la poesía; ésta es, en el hecho, la tesis que he tomado como fundamento en este panorama de la crítica romántica. Pero, en último término, induce a error el poner a Blake y a Shelley, en vez de Wordsworth y Coleridge, en el centro intelectual del romanticismo inglés, y consiguientemente convertir en piedra angular de la estética romántica la doctrina de que la imaginación poética es el órgano de la intuición más allá de la experiencia, y que la poesía es un modo de discurrir que revela las eternas verdades. Se puede, por cierto, aducir el enunciado en el *Preludio* de Wordsworth, de que la imaginación

> No es sino otro nombre del poder absoluto
> y la más clara intuición, la amplitud de la mente
> y la razón en su modo más elevado *.

Cualesquiera sean sus inefables implicaciones para la poesía, se trata, empero, de un pasaje único en Wordsworth, que era en esa materia el honrado heredero de una tradición empirista inglesa de siglos. En sus explícitos comentarios en prosa, dice, en cambio, que "la imaginación es un término subjetivo: ella opera con los objetos no como ellos son sino como aparecen a la mente del poeta" [55]; y su extenso análisis de la imaginación poética, en el Prefacio de 1815, es plenamente acorde con la psicología sensualista inglesa. Coleridge traduciendo casi literalmente a Schelling, dice que el arte imita a

[54] C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* [La imaginación romántica] (Cambridge, Massachusetts, 1949), p. 271; y véase cap. I.

* [*Is but another name for absolute power*
*And clearest insight, amplitude of mind,*
*And Reason in her most exalted mood.*]

[55] *The Prelude* (ed. 1850) xiv, 189 ss.; *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 259.





la *natura naturans*, "el espíritu de la naturaleza"; pero en el contexto, esto resulta una manera de decir que la 'idea' o elemento generador en la composición poética concuerda con el que está en la naturaleza externa, de modo tal que asegura el parecido entre el principio evolutivo de un poema y lo que es vital y orgánico en la naturaleza. Coleridge no formula pretensiones cognoscitivas especiales para la poesía. En su filosofía, es específicamente la razón, no la imaginación secundaria, la que hace de "órgano de lo supersensible", con la "capacidad de tomar conocimiento de las realidades invisibles u objetos espirituales" [56], con el resultado de que la religión y la poesía permanecen distintas. La razón puede cooperar con la imaginación, de modo que algunos enunciados religiosos son poéticos, y la verdad de "las realidades invisibles" a veces encuentra expresión en la poesía; pero esto es algo incidental, en relación con el tema y no en relación con la esencia de la poesía. En cuanto a Keats, él estaba demasiado ocupado con el sólido mundo de los objetos concretos para congeniar con una filosofía estética cualquiera sobre una realidad que esté más allá de los sentidos. El distingo de Keats entre "la autenticidad de la imaginación" y aquello que "puede ser conocido como verdad por el razonamiento consecuentemente concatenado" [57] así como las diversas aseveraciones sobre la equivalencia de la belleza y la verdad que han hecho la desesperación de sus comentadores, no justifican una explicación en términos de "un orden invisible tras las cosas visibles". Si uno tuviera que aventurar una interpretación, se podría hacer una lista de los usos característicos de la 'verdad' poética por Keats que se adecuaría más prestamente con el rubro clasificatorio que viene a continuación, en que la verdad es primariamente una atribución de valor:

2) La Poesía es verdad en el sentido de que los poemas existen, son altamente valiosos y son producto y causa de experiencias reales, emotivas e imaginativas.

Lo que Keats escribió, en aquella extraordinaria carta a Benjamín Bailey, era esto:

[56] "Sobre poesía o arte", *Biographia*, II, 257-9; *The Friend*, ensayo V, en *The Complete Works*, II, 145. Un poema, según Coleridge, puede incidentalmente contener verdades, pero "se opone a las obras de ciencia, porque se propone como objetivo *inmediato* el placer, no la verdad" (*Biographia*, II, 9).

[57] Carta a Benjamín Brailey, 22 de noviembre de 1817, *"The Letters of John Keats"*, pp. 67-8.

No estoy seguro de nada sino de la santidad de los afectos del corazón y la verdad de la imaginación. Lo que la imaginación aprehende como belleza debe ser verdad —que existiera antes o no— pues yo tengo la misma idea de todas nuestras pasiones como del amor, ellas están en su sublimidad, creadora de esencial belleza... La imaginación puede compararse con el sueño de Adán — él despertó y encontró que era verdad [58].

(La alusión es, por cierto, al Adán de Milton, que soñó con Eva y, al despertarse encontró que ella existía.) En un ensayo enderezado a probar "Las realidades de la imaginación", que el amigo de Keats, Leigh Hunt, escribió tres años más tarde, la aserción se convierte en una virtual tautología. "Este poema es verdadero" equivale a "este poema existe y produce efectos".

Cualquier cosa que existe, existe. Cualquier cosa que nos toca, cualquier cosa que nos conmueve, nos toca y nos conmueve. Reconocemos la realidad de ella, como lo hacemos con una mano en la oscuridad...

Los poetas son llamados creadores porque con sus palabras mágicas ponen a la vista de nuestros ojos las abundantes imágenes y bellezas de la creación... Pero, que las pusieran ahí o las descubrieran... ellas están ahí... Si un pasaje del *Rey Lear* lleva las lágrimas a nuestros ojos, es real como el tacto de una mano afligida. Si el fluir de una canción de Anacreonte nos embriaga, es tan verdadera para el pulso dentro de nosotros como el vino que él bebió [59].

3) La poesía es verdadera en cuanto corresponde a los objetos que contienen los sentimientos y la imaginación del observador o han sido alterados por ellos.

El ojo del científico recibe pasivamente, mientras el ojo del poeta recibe lo que ha sido aumentado o modificado; el discurrir científico refleja datos, mientras el discurrir poético refleja datos con adiciones emotivas. Como Wordsworth dijo, la capacidad de describir fielmente "las cosas como son en sí mismas... no modificadas por ninguna pasión o sentimiento existente en la mente del que describe", aunque capacidad "indispensable a un poeta, él sólo la emplea sometiéndose a una necesidad y nunca continuamente..." [60]. En esto tenemos la diferenciación romántica más común entre la verdad poética y la científica, fundada en el concepto de

58 *Ibid.*

59 LEIGH HUNT, *Essays*, ed. Arthur Eymons (Camelot Series, Londres, s/fecha), pp. 67, 71-2.

60 Prefacio a *Poems* (1815), en *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 150.





la mente proyectiva y modificante, respecto a la cual las muchas formulaciones alternativas han sido inventariadas en el capítulo tercero. A los pasajes allí citados sólo añadiré éste de Hazlitt. La poesía, dice "es estrictamente el lenguaje de la imaginación".

Este lenguaje no es menos fiel a la naturaleza porque sea falso en punto a hechos; sino tanto más verdadero y natural si transmite la impresión que el objeto, bajo la influencia de la pasión, hace sobre la mente [61].

4) La poesía es verdad en que ella corresponde a la experiencia concreta y los objetos integrantes, de los cuales la ciencia abstrae cualidades para fines de clasificación y generalización.

Este punto de vista es el inverso del precedente. En vez de originarse la poesía en las adiciones emocionales a los hechos que trata la ciencia, se dice que es la representación plenaria de los hechos, de la cual la ciencia, para sus especiales fines, extrae un número limitado de atributos estables y por consiguiente manejables. El mundo inmediatamente dado en la experiencia, se sostiene, incluye no sólo las cualidades primarias y secundarias —tamaño, forma, color, olor— sino también las 'cualidades terciarias' de belleza, emoción y tono emotivo; y desde este punto de vista los supuestos 'datos' de la ciencia resultan ser, en alto grado, abstracciones.

El telón de fondo de este concepto fue la insistencia, a fines del siglo XVIII, sobre la necesidad para la poesía descriptiva de representar lo particular y detallado antes que los aspectos generales y abstractos de la naturaleza. Joseph Warton que ponía en guardia contra las manifestaciones, en la poesía contemporánea, del apartamento de "las representaciones de la naturaleza verdaderas, vivientes y minuciosas, quedándose en generalidades", propuso la distinción entre poesía e historia que nominalmente invertía la aserción de Aristóteles de que los "enunciados poéticos son, por su naturaleza, universales, mientras los de la historia son singulares". Según Warton:

Una minuciosa y particular enumeración de circunstancias juiciosamente escogidas es lo que principalmente discrimina la poesía de la historia, y hace de la primera, por esa razón, una representación más fiel de la naturaleza que la última [62].

61 "Sobre la poesía en general", en *Complete Works*, V, 4.

62 *Essay on the Genius and Writings of Pope*, II (Londres, 1782), p. 230; I (Londres, 1772), p. 47. Véase cap. II, secc. ii. Más tarde ERASMUS DARWIN diría que el principal distingo entre la poesía y la prosa, después del metro,

Por el tiempo en que Macaulay escribió su ensayo sobre Milton (1825) este distingo entre poesía e historia había sido convertido en el distingo entre poesía y ciencia. El lenguaje, escribía Macaulay, es más adecuado para el poeta en su estado más rudo, porque las naciones "primero perciben y luego abstraen. Ellas adelantan de las imágenes particulares a los términos generales". Este es

> Un cambio con el que la ciencia gana y la poesía pierde. La generalización es necesaria para el adelanto de los conocimientos, pero la particularidad es indispensable a las criaturas de la imaginación [63].

Un notable artículo *Sobre la aplicación de los términos poesía, ciencia y filosofía*, que apareció, anónimo, en *The Monthly Repository* de 1834, elabora y sistematiza este punto de vista. El autor cita aprobatoriamente a Wordsworth sobre la contradistinción entre "poesía y materia de hecho o ciencia", pero interpreta el distingo a su propio modo. El "atributo esencial de toda verdadera poesía" es su adherencia "a la realidad individual" y el "evitar lo abstracto y lo general". Su objeto es excitar la emoción, por la exhibición de objetos en sus propiedades individuales, como actúan sobre los sentidos y los sentimientos". En el más lejano extremo de la poesía está la ciencia:

> Ciencia es toda colección de proposiciones generales que expresan hechos importantes concernientes a clases extensas de fenómenos; y cuanto más abstracta es la forma de expresión, cuanto más puramente ella representa el hecho general con total exclusión de las pecularidades individuales tales que no estén comprendidas en el, tanto más perfecto llega a ser el lenguaje científico [64].

Los enunciados poéticos representan, de tal modo, una realidad más plena, pero correlativamente más restringida, y los enunciados de

era "que la poesía admite muy pocas palabras expresivas de ideas abstractas, mientras que la prosa abunda en ellas". (*The Botanic Garden*, 4ª ed., Londres, 1799, II, pp. 62-3).

[63] MACAULAY, *Critical and Historical Essays*, I, 153-4. Sobre una anticipación de esta idea en Giambattista Vico, véase cap. IV, secc. iii.

[64] *The Monthly Repository*, nueva serie, VIII (1834), pp. 324-7. En su obra *Dissidence of Dissent* (Chapel Hill, North Carolina, 1944), p. 419, fundándose en una clave manuscrita usualmente fidedigna del British Museum, sobre la autoría de las colaboraciones del *Repository*, FRANCIS E. MINEKA atribuía este artículo a John Mill, y hay similaridades entre su doctrina y las de algunas de las de Mill. Pero el profesor Mineka ahora conviene, con varios fundamentos, en que fue probablemente obra de otro autor.





la ciencia una realidad más magra, pero que incluye mucho mayor número y variedad de casos individuales.

La poesía nos presenta esbozos parciales y ojeadas pasajeras de la naturaleza como realmente existe; la ciencia es el esfuerzo de la razón por

> sobreponerse a la multiplicidad de impresiones con las que la naturaleza la abruma, distribuyéndola en clases e ideando formas de expresión que comprenda en una visión una infinita variedad de objetos y acontecimientos [65].

Al final de este desarrollo podemos poner un pasaje de J. S. Mill en su recensión de *La Revolución Francesa* de Carlyle, que Mill escribió en 1837, cuatro años después que publicara sus dos artículos sobre la naturaleza de la poesía. Reemplaza algunos términos —así a 'particular' lo sustituye por el viejo vocablo escolástico 'concreto'— y caracteriza el objeto concreto como el que incluye cualidades afectivas como parte de lo 'dado-en-la-experiencia'. En la poesía y en la historia poética,

> no es la falsificación de la realidad lo requerido, ni la representación de ella como siendo algo que no es; sólo una más honda inteligencia de lo que es; la capacidad de concebir y representar no la mera superficie y vestidura exteriores de la cosa ni tampoco la mera definición lógica y el *caput mortuum de ella* — sino una imagen de la cosa misma concreta, con todo lo que es digno de amor, u odiable o admirable o digno de compasión o triste o solemne o patético en ella y, en las cosas que están implícitas en ella [66].

Esta diferencia entre lo concretamente pleno y lo abstractamente parcial, apenas es necesario agregar, ha llegado a ser el distingo más popular entre poesía y ciencia entre aquellos críticos que sostienen que ambos modos de discurso proporcionan conocimiento. La poesía, ha dicho John Crowe Ransom, es "conocimiento por imágenes que nos informan la plenitud o particularidad de la naturaleza", mientras la verdad científica "es el aspecto universal o abstracto del cuadro"; y la poesía "es probablemente verdadera en el sentido más común de verdadero: verificable, fundado en la observación" [67].

[65] *Ibid.*, pp. 326, 328.

[66] *Early Essays*, p. 278; cf. p. 271, y p. 310: "El Sr. Carlyle nos pone ahora la cosa delante en *concreto*..." Sobre la discriminación de Mill entre los contrarios general-individual y concreto-abstracto, véase su *System of Logic*, I, ii, 3-4.

[67] *The World's Body* [El cuerpo del mundo], pp. 158, 156; cf., por

5) La poesía es verdadera en que corresponde al estado de la mente del poeta: es 'sincera'.

Este uso fue el natural corolario de una poética expresiva. Reivindica para sí la verdad mediante el drástico expediente de invertir el criterio, de modo que la verdad poética es al poeta lo que la verdad científica es al mundo exterior. Con una maniobra así Wordsworth fue capaz de lograr la paradoja de que la poesía, aunque "contrapuesta" [*contradistinguished*] a la ciencia, es ella misma una especie de ciencia.

> Las palabras, las palabras de un Poeta más particularmente, debieran pesarse en la balanza del sentimiento... Pues para el lector siempre será poca la frecuencia con que se le recuerde que la Poesía es pasión: es la historia o la ciencia de los sentimientos... [68].

Más tarde Walter Pater revelaba transparentemente la táctica semántica que llevaba consigo en su reenunciado del influyente distingo de Wordsworth. En la ciencia, la finalidad toda es "la transcripción del hecho", pero el arte literario "es la representación de tal hecho en cuanto vinculado con el alma, de una específica personalidad en sus preferencias, su volición y su poder". Para ambos modos de lenguaje el solo patrón es la verdad; pero la verdad de Pater es de dos caras como Jano y mira a la vez hacia afuera y hacia adentro:

> En la más alta como en la más baja literatura, la única belleza indispensable es, después de todo, la verdad: la fidelidad al hecho desnudo en la última, así como algún personal sentido de los hechos, desviado del modo en que ordinariamente lo sienten los hombres en la primera; fidelidad allí en cuanto exactitud, aquí como expresión, esta más hermosa y más íntima forma de verdad, la *vraie verité* [69].

En este segundo sentido, la 'verdad' de Pater se aproxima a la 'sinceridad' que, significativamente, inició en los comienzos del siglo XIX su carrera como criterio primario, cuando no el *sine qua*

ejemplo, DONALD STAUFFER, *The Nature of Poetry* [La naturaleza de la poesía] (Nueva York, 1946), p. 125.

[68] Nota a *The Thorn* [La espina], agregada en 1800; *Poetical Works*, ed. de Selincourt, II, 513.

[69] "Estilo", en *Appreciations* (Nueva York, 1905), pp. 3-5, 7, 31-2. Cf. p. 6: "Y además, toda belleza es, a la larga, sólo *hermosura* de la verdad o aquello que llamamos expresión, la más hermosa acomodación del lenguaje a la visión que tenemos dentro".





*non*, de la excelencia en poesía. La palabra, parecería, se había divulgado en tiempos de la Reforma protestante para connotar la genuina y no adulterada doctrina cristiana, y secundariamente, la ausencia de simulación o corrupción en aquel que afirma un sentimiento religioso y moral [70]. Uno de los puentes por el que esta norma pasó de la ética religiosa a la crítica literaria fue el examen de la poesía piadosa. En sus ensayos *Sobre los epitafios*, Wordsworth sienta como uno de sus propósitos "establecer un criterio de sinceridad por el cual el escritor pueda ser juzgado".

> En esta especie de composición, por sobre toda otra, nuestras sensaciones y juicios dependen de nuestra opinión o sentir acerca del estado de alma del autor. La literatura se identifica aquí hasta tal punto con la moral... que nada puede gustarnos, por bien ejecutado que esté en su género, si estamos persuadidos de que las virtudes primarias de sinceridad, seriedad y el interés moral en el objeto principal están ausentes [71].

John Keble, que veía toda la poesía por analogía con la religión, propuso la sinceridad como la marca de identificación de la 'poesía primaria', no menos que su carácter moral. "Pues un alma sencilla y sincera se declara por casi las mismas manifestaciones, sea en la poesía o en la plática común de la vida cotidiana". El primer requerimiento es: "sé fiel a tu propio yo"; ésta es una de las varias piedras de toque "de la emoción genuina y ardorosamente sentida, tanto como de la poesía transparentemente sincera" [72]. En un pasaje de Carlyle podemos seguir el movimiento de la 'verdad' cuando, girando sobre sus talones, se convierte en equivalente a 'sinceridad':

[70] Véase el *Oxford English Dictionary*, "sincero" y "sinceridad"; también G. W. ALLPORT y H. S. ODBERT, *Trait-Names, a Psycholexical Study—Psychological Monographs* [Nombres de rasgos; estudio psicolexicológico — Monografías psicológicas], XLVII (1936), p. 2.

[71] *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 108, 115-16. Véase también pp. 112-13, 125. Como ejemplo del uso anterior, pero muy limitado, de este patrón en la crítica literaria, véase la epístola IX de BOILEAU, en la que examina la adulonería falsa en los poemas: "*Rien n'est beau, je reviens, que par la verité: / C'est par elle qu'on plaît, et qu'on peut longtemps plaire. / L'esprit lasse aisement, si le coeur n'est sincère.*" "Nada es bello, repito, sino por la verdad: por ella se gusta y se puede gustar largo tiempo. El ingenio cansa pronto si el corazón no es sincero." *Œuvres complètes*, II, 236; véase también pp. 233-4.

[72] *Lectures on Poetry*, I, 68-9, 73.

> La excelencia de Burns es... su sinceridad, su indisputable aire de verdad... La pasión que se diseña ante nosotros ha ardido en un corazón viviente... A todo poeta, a todo escritor, podríamos decir: Sed sinceros si queréis ser creídos. Que un hombre no diga sino con genuina seriedad el pensamiento, la emoción, la condición real de su propio corazón...[73].

Para Carlyle la sinceridad fue la principal medida de su héroe, ya fuera en su avatar de profeta, sacerdote o poeta. "Es, después de todo, el mérito primero y último en un libro"; y así juzgada, la *Comedia* del Dante, por ejemplo, resulta ser "en el fondo, el más sincero de todos los poemas; la sinceridad, aquí también, encontramos que es la medida del valor. Salió de lo más hondo, del corazón de corazones del autor"[74].

En todos estos pasajes, la sinceridad conserva sus connotaciones morales hasta en su uso como norma estética: la buena poesía es una prueba del carácter. Pero sincero podría emplearse, con los subentendidos morales apagados, como casi equivalente a "espontáneo" o "natural", por oposición a lo que es artístico (*artful*) o ideado. Así Leigh Hunt encomia "la apasionada sinceridad en general de los grandes poetas primitivos, como Homero o Chaucer, quienes... no se sentían perplejos ante un montón de nociones y opiniones o por las dudas acerca de cómo debían expresarse las emociones". En un comentario sobre Keats, Hunt apela juntamente a la espontaneidad y la sinceridad, con el propósito de condenar el artificio neclásico. Y aunque retiene las normas neoclásicas de verdad y adecuación, éstas también son vueltas del revés para significar su adecuación a un estado de alma no forzado del poeta:

> Que el estudioso de la poesía observe que en toda la exuberancia de la *Eva de Saint Agnes* no hay nada del oficio convencional de los escritores artificiosos... ninguna sustitución de lecturas o pensamientos ingeniosos en lugar del sentimiento y la espontaneidad; ninguna irrelevancia o inadecuación de ninguna suerte. Todo fluye con sinceridad y pasión. El escritor está tan enamorado de la heroína como lo está el héroe; su descripción del vitral, aunque primorosa, no contiene una palabra insincera o superflua...[75].

73 "Burns", en *Works*, XXVI, 267-8.
74 *Heroes and Hero-Worship*, en *Works*, IV, 67, 91.
75 *Imagination and Fancy*, pp. 4, 233. CARLYLE emplea la sinceridad como señal del crecimiento espontáneo y orgánico de una obra de arte. El arte de Shakespeare "no es de artífice... Crece desde las profundidades de la Naturaleza, a través de esta noble, sincera alma, que es una voz de la Naturaleza". (*Heroes and Hero-Worship*, en *Works*, IV, 108.)





La sinceridad, con persistentes implicaciones morales y caracterológicas, se convirtió en la prueba favorita de la virtud literaria en la era victoriana. En *Los principios del éxito en literatura;* George Henry Lewes sentaba "el principio de sinceridad", que comprendía "las cualidades de coraje, paciencia, honradez y sencillez" como una de las tres leyes de la literatura; y hasta para Matthew Arnold, la condición esencial del "supremo éxito poético" era "la alta seriedad que proviene de la absoluta sinceridad"[76]. Por reacción, un hombre del oficio tan concienzudo como Henry James Lewes (siguiendo la orientación de los proponentes del 'arte por el arte') desvinculó la sinceridad de sus asociaciones con la espontaneidad y la moralidad a la vez, e hizo de ella el indispensable atributo de una conciencia e integridad específicamente estéticas. Esquivando la 'aburrida disputa sobre el tema inmoral y el moral', James proponía como "la única medida del valor de un tema dado...: ¿es válido, en una palabra, es genuino, es sincero, es el resultado de alguna impresión o percepción directa de la vida?" O como fue definido más tarde este criterio, con un sentido profesadamente antirromántico por T. E. Hulme: :

> Si él es sincero en el sentido exacto, esto es cuando la analogía toda es necesaria para trazar la curva del sentimiento o la cosa que se necesita expresar — ahí me parece a mí que habéis dado con el más alto verso, aún si el tema fuera trivial y las emociones del infinito estuvieran muy lejos[77].

## 4. LA POESÍA: NI VERDADERA NI FALSA.

La mayoría de los juicios catalogados hasta ahora llevan implícito el supuesto de que hay dos usos válidos del término 'verdad', el uso aplicable a la ciencia y el otro a la poesía, cada uno de los cuales va referido a elementos distintos de la realidad. Los empíricos rígidamente monistas como Bentham, por el otro lado, reconocían sólo una especie de realidad y un único significado válido para la verdad, y de aquí que sostuvieran que la única alternativa frente a la verdad científica era la falsedad. En unos pocos autores,

76 G. H. LEWES, *The Principles of Success in Literature*, pp. 87-8; ARNOLD, "El estudio de la poesía", en *Essays in Criticism*, 2ª serie (Londres, 1898), p. 48.
77 HENRY JAMES, *The Art of the Novel* [El arte de la novela] (Londres, 1934), p. 45; T. E. HULME, *Speculations*, p. 138.

que querían salvar a la vez las premisas del positivismo y la validez de la poesía, podemos descubrir la aparición de una teoría alternativa. La poesía, sugiere, no es verdadera ni falsa, porque, como expresión de sentimiento, ella no emite aserciones sobre la realidad, y por consiguiente está fuera de la jurisdicción del criterio de la verdad. Se recordará que, según se dijo en el capítulo precedente, algunas críticas habían liberado antes al poema sobrenatural de la obligación de conformarse al orden empírico de la naturaleza, fundándose en la premisa filosófica de que tal poema es un mundo de creación propia, dotado de su propio ser y sus propias leyes. Ahora, sobre fundamentos semánticos y lógicos, encontramos un intento de desvincular todo enunciado poético, aun aquellos que profesan describir objetos existentes en el mundo empírico, de toda necesaria correspondencia con los hechos externos.

John Stuart Mill se encontraba personalmente en una posición incomparable para juzgar la justeza de los puntos de vista de Bentham sobre la poesía. Para poner a prueba ante la posteridad la eficacia de sus principios, James Mill y Bentham educaron —o más bien fabricaron— al muchacho para que fuera lo que él mismo llamó "una simple máquina razonante". Como resultado, John Mill nos dice, permaneció "teóricamente indiferente" a la poesía, y la leyó sólo como un vehículo de verdades en verso [78]. A los veintiún años le sobrevino el colapso nervioso, del que la lectura de la poesía de Wordsworth lo ayudó a recobrarse. "Si John Mill tuviera que ascender al cielo, observaba Carlyle, difícilmente se contentaría hasta haberse enterado de cómo es todo allí" [79]. Habiendo descubierto como cosa nueva la importancia de los sentimientos y de la poesía, juntamente, en seguida se puso él mismo a remodelar las bases de su total filosofía, para dar cabida en ella a ambos fenómenos. Para ayudarse en esa reconstrucción, Mill se entregó a la lectura de Goethe, Coleridge y Wordsworth. Los principales resultados de sus especulaciones Mill los incorporó en los dos artículos sobre la poesía que publicó en 1833. En ellos emprendió, como principal tarea, la refutación de la opinión de los benthamistas doctrinarios de que la poesía es trivial y posiblemente perniciosa porque no es verdadera.

Empieza por oponer la poesía a la ciencia en términos de su

78 *Autobiography of John Mill* (Nueva York, 1924), pp. 76, 79.
79 Caroline Fox, *Memories of Old Friends, ed. H. N. Pym* (2 vols.; Londres, 1882), I, 309.





diferencia de objetivos. La ciencia "se dirige a la creencia", la poesía "a los sentimientos". Pero la oratoria, no menos que la poesía, expresa emociones y apela a ellas. Para rehabilitar la poesía, Mill se esfuerza en encontrar un nuevo distingo entre esos dos modos del discurrir, pues en Bentham, como en los filósofos anteriores, la desconfianza hacia la retórica como medio de dirigir las pasiones contra la razón había desbordado en desconfianza hacia la poesía [80]. El punto de vista de Mill es que el orador expresa sentimientos como un medio para lograr efectos sobre la creencia o la acción, mientras el poeta expresa sentimientos como un fin en sí mismo. De tal modo, cuando el poeta

> gira en torno y se dirige a otra persona; cuando el acto de la expresión no es en sí mismo el fin sino un medio para un fin, a saber, mediante los sentimientos que él expresa, obrar sobre los sentimientos o las creencias o la voluntad de otro... entonces, cesa de ser poesía y se convierte en elocuencia [81].

Si el objeto del discurrir poético no es sentar proposiciones o instigar a creer sino una expresión por la expresión misma, ¿cuál es su carácter lógico? Aunque Mill había empezado ya a trabajar en su *Sistema de lógica,* sus enfoques del asunto en sus artículos sobre la poesía son indefinidos y variables. Pero él indica que la poesía difiere de la ciencia en que está exenta del criterio de la verdad; la ciencia enuncia una proposición que ha de ser afirmada o negada, pero la poesía simplemente presenta un objeto para su contemplación estética. Según las propias palabras de Mill, la primera "se dirige a la creencia", y "actúa presentando una proposición a las sensibilidades". La poesía puede incluir descripciones de objetos, o "incluir una verdad que podría ocupar un lugar en un tratado científico", pero aún así, "la poesía no está en el objeto mismo, ni en la verdad científica misma, sino en el estado de alma con que el uno y la otra pueden ser contemplados". Prosigue diciendo (aunque no con la máxima perspicuidad):

> Si un poeta ha de describir un león, no se pondrá a describirlo como lo haría un naturalista, ni siquiera como lo haría un viajero que se propusiera decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Él lo describe mediante imágenes, [*imagery*] esto es sugiriendo las semejanzas y contrastes más llamativos que podrían acudir

80 Sobre la relación entre las opiniones de Bentham sobre la retórica y sobre la poesía, véase Mill, *Autobiography*, p. 78.
81 *¿Qué es la poesía?*, en *Early Essays*, pp. 202, 209.

a la mente contemplando un león, en el estado de temor, maravilla o terror que el espectáculo naturalmente excita, o se supone, en la ocasión, ha de excitar. Ahora bien: esto es describir, profesadamente, el león, pero realmente el estado de excitación del espectador. El león puede ser descrito falsamente o con colores exagerados y la poesía ser tanto mejor; pero si la emoción humana no fuera pintada con la más escrupulosa verdad, la poesía es mala poesía, es decir no es poesía en absoluto sino un fracaso [82].

En la raíz de las dificultades que plantea la explicación de Mill está el uso de la misma palabra 'describir' a la vez para el lenguaje que nos informa sobre las cualidades del león y para el que nos transmite los sentimientos del hablante que contempla el león. El lector de Mill se preguntaría con razón por qué si el propósito subyacente del poeta es describir sus propios sentimientos, habría de optar por complicar las cosas brindándonos un león. *La filosofía de la poesía* de Alexander Smith, de Banff, que hace un enfoque paralelo al de Mill, evita el equívoco distinguiendo claramente entre la "descripción de la emoción o la afirmación de que ella es sentida" y la "expresión de la emoción", o "el lenguaje en que la emoción misma encuentra salida". La diferencia, como Smith lo puntualiza, es la que hay entre el enunciado "siento un dolor" y un gemido [83]. La poesía, característicamente, expresa más que describe la emoción del poeta; y aunque describa circunstancias externas de hecho o haga referencias a ellas, no es su oficio formular aserciones sobre ellas. De tal modo Smith logra marcar una discriminación más aguda y consistente que la de Mill entre lenguaje asertivo y expresivo: la prosa enuncia proposiciones de hecho, mientras la poesía alude a hechos como un medio indispensable de especificar y transmitir sentimientos. "En la prosa, el principal propósito del escritor u orador es informar o mostrar la verdad... En la poesía, por el contrario, la información proporcionada es meramente subsidiaria de la transmisión de emociones".

El poeta, el lector de poesías, no buscan conocer la verdad como algo distinto de la falsedad o el error, ni razonar o sacar inferencias, ni generalizar, ni clasificar, ni distinguir; busca algo que lo mueva a temor, admiración, piedad, ternura... De que esas escenas o incidentes sean reales o ficticios, no se preocupa... Ved al investigador filosófico, cuyo propósito es *conocer*, descubrir y comunicar la verdad... Comparadlo con el poeta cuyo propósito es sentir y transmitir su sentimiento [84].

Teníamos un temprano precedente crítico en favor del apartamiento de las sentencias poéticas del dominio de la aserción. "Ahora, por lo que se refiere al poeta —había replicado Sir Philip Sidney a los Bentham de su tiempo—, "él nada afirma, y por consiguiente, nunca miente. Pues, según yo lo entiendo, mentir es afirmar ser verdadero lo que es falso". Pero, como a menudo ocurre en la historia de la crítica, el parecido superficial vela una diferencia fundamental. Concibiendo la poesía como "un arte de imitación" con el fin de "enseñar y deleitar", Sidney tenía como propósito validar la ficción narrativa o 'fingimiento' demostrando su intención y eficacia morales. De acuerdo con su lógica de los enunciados poéticos, por consiguiente, el poeta da cuerpo a una 'noción general' verdadera en un 'ejemplo particular' inventado, y así, bajo el transparente disfraz de hacer aserciones históricas declarativas, en realidad plantea al lector una opción o un imperativo implícitos —pues el poeta "no se esfuerza en decirnos lo que es o no es sino lo que debiera no no debiera ser" [85]. Para ambos, John Mill y Alexander Smith, la esencia de la poesía, no es la ficción narrativa (que, por el contrario, como Mill dice, es meramente un elemento no-poético frecuentemente combinado con la poesía, aunque "perfectamente distinguible") [86]; así como la menor prueba de una intención de actuar sobre la voluntad del lector es bastante para demostrar que el discurso no es poesía sino 'elocuencia' (oratoria). La esencia y finalidad de la poesía es simplemente la expresión de los sentimientos del poeta; de aquí que la poesía es independiente, en sus sentencias componentes, de cualquier juicio de fidelidad al hecho.

Mill, a diferencia de Smith, también consideraba el asunto desde el punto de vista del lector, y aquí la cuestión se convierte no en la intención del poeta, ni la del *status* lógico de la sentencia poética, sino la del papel de la creencia o asentimiento en la experiencia estética. Mill escribió en su *Diario*:

82 *Ibid.*, pp. 202, 206-7.

83 *Blackwood's Magazine*, xxxviii (1835), p. 828. Sobre la identidad del autor véase cap. VI, secc. IV.

84 *Ibid.*, pp. 829, 835.

85 "Una apología de la poesía", en *Elizabethan Critical Essays*, I, 158, 164, 184-5.

86 *¿Qué es la poesía?*, en *Early Essays*, p. 205; cf. SMITH, "La filosofía de la poesía", p. 836.

> Aquellos que se creen llamados, en nombre de la verdad, a hacer la guerra contra las ilusiones, no perciben la distinción entre una 'ilusión' y una 'delusión'. Una delusión es una opinión errónea, es creer una cosa lo que no es. Una ilusión, al contrario, es sólo asunto de sentimiento y puede existir completamente separada de la delusión. Ella consiste en extraer de una concepción que se sabe no ser verdadera sino que es mejor que la verdad, el mismo beneficio para los sentimientos que hubieran derivado de ella si fuera una realidad [87].

Extraer "el mismo beneficio para los sentimientos que hubieran derivado de ella si fuera una realidad" —aquí, en algo más que un desarrollo embrional— está la influyente distinción de I. A. Richards entre "el enunciado científico, donde la verdad es últimamente materia de verificación" y la "expresión emotiva" del poeta que está compuesta de sentencias que parecen enunciados, pero que en realidad son sólo 'seudoenunciados'. Para decirlo con Richards, "no es el oficio del poeta hacer enunciados verdaderos", pues un "seudoenunciado es verdadero si se adecua a una actitud y la sirve". "Los seudoenunciados a los cuales no otorgamos creencia y los enunciados propiamente tales como los que la ciencia provee no pueden entrar en conflicto" [88].

Al diferenciar la ilusión de la delusión o sea "el creer de una cosa lo que no es", Mill probablemente tenía in mente la descripción de Coleridge en sus *Biographia literaria*, de "aquella ilusión, contrapuesta a la delusión, esa fe negativa, que simplemente permite a las imágenes presentadas obrar por su propia fuerza, sin que haya ni negación ni afirmación por el juicio de su real existencia" [89]. La doctrina de Coleridge de la voluntaria suspensión de la descreencia es citada por los modernos proponentes del punto de vista de que la verdad o falsedad es irrelevante para un enunciado poético [90]; y en verdad los conceptos lógicos y psicológicos son correlatos naturales.

[87] Diario, asiento del 11 enero 1854, en *Letters of John Stuart Mill*, II, 358.

[88] *Science and Poetry* (Londres, 1926), pp. 56, 58-9, 61; véase también el examen de "La poesía y las creencias", en *Principles of Literary Criticism* del mismo RICHARDS, cap. XXXV. Los poemas líricos, decía también RUDOLF CARNAP, expresan sentimientos, y "no son verdaderos ni falsos, porque no afirman nada", y quedan por completo "fuera del examen de la verdad o la falsedad". (*Philosophy and Logical Syntax* [Filosofía y sintaxis lógica], Londres, 1935, p. 29.

[89] *Biographia*, II, 107.

[90] Véase, por ejemplo, I. A. RICHARDS, *Practical Criticism* (Londres, 1930), p. 277.





En el siglo XVIII, el examen de la creencia en relación a la poesía se había centrado en dos problemas: el estado mental del auditorio de una representación teatral [91], y las condiciones psicológicas que pueden hacer de un tema sobrenatural asunto aceptable para el lector [92]. Coleridge siguió esas tradiciones aplicando su análisis de la actitud estética tanto al drama como a los poemas de lo sobrenatural. El efecto de la presentación en el tablado es "una especie de fe a medias temporaria", una "creencia negativa" voluntariamente mantenida; el estado de la mente es análogo al del sueño, en el que "nosotros ni creemos ni descreemos" desde que "cualquier acto de juicio, sea afirmación o negación, es imposible" [93]. En las *Biographia literaria* Coleridge aplicó la famosa frase —"aquella voluntaria suspensión de des-creencia, por el momento, que constituye la fe poética"— específicamente a la aceptación de personajes poéticos que son "sobrenaturales o, al menos, románticos" [94]. Pero es claro que Coleridge amplió su teoría para explicar la actitud del lector también ante los personajes y acontecimientos realistas. En la cita con que se inicia esta sección, por ejemplo, la fe negativa "sin negación ni afirmación" es aducida en un examen de la "adhesión [de Wordsworth] a los hechos reales [*matter-of-fact*] en los personajes e incidentes" y de la actitud del lector para las epopeyas fundadas en las historias de las Escrituras. Más tarde, en las *Biographia literaria,* Coleridge usa el mismo concepto para explicar la eficacia de personajes tales como el Satán de Milton y el Yago y Edmundo de Shakespeare [95].

[91] Véase: Prefacio a Shakespeare, en *Johnson on Shakespeare*, pp. 25-8; FARQUHAR, *A Discourse upon Comedy* [Un discurso sobre la la comedia], en *Critical Essays of the Eighteenth Century*, ed. Durham, p. 281; DU BOS, *Critical Reflections*, I, 349-50; A. W. SCHLEGEL, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, p. 246, y *Sämlitche Werke*, VI, 24. WALTER SCOTT se explayó sobre la teoría de Johnson en su "Ensayo sobre el Drama" (1819), *Prose Works*, VI, 308-12.

[92] Véase: KAMES, *Elements of Criticism*, II, i, 7 (I, pp. 77-9, 86); HUME, *A Treatise on Human Nature*, I, iii, 10 (p. 123); HARTLEY, *Observations on Man*, I, iv, 1 (p. 270); HURD, *Letters on Chivalry and Romanee*, carta X; TWINING, *Aristotle's Treatise on Poetry*, p. 487 (nota 222).

[93] *Coleridge's Shakespearean Criticism*, I, 199-233. Véase también su carta a Daniel Stuart, 13 mayo 1816, en *Letters*, ed. E. H. Coleridge, II, 663-4.

[94] *Biographia*, II, 6.

[95] *Ibid.*, II, 103, 186-9.

En la teoría de Coleridge, pues, las representaciones teatrales y los personajes y acontecimientos presentados en la poesía narrativa, sobrenatural o realista, cuando han sido apropiadamente manejados por el autor, son gozados sin afirmar ni negar su relación con el hecho. Los recientes estudios del lugar de la creencia en la poesía, sin embargo, han enfocado más bien el estado de la mente en el que leemos parecidos enunciados o generalizaciones —particularmente enunciados teológicos ("En Tu voluntad está nuestra paz") o generalizaciones básicas morales o filosóficas ("La madurez lo es todo") ¿Sostenía también Coleridge qué enunciados poéticos de doctrinas religiosas o filosóficas intemporales son apropiadamente leídos sin denegación o afirmación?

Hay pruebas de que lo hizo, pero dentro de ciertos límites. Coleridge definía un poema como algo "que se propone por objeto suyo inmediato el placer, no la verdad", y regañaba a Wordsworth por destruir la fundamental distinción, en algunos de sus poemas, "no sólo entre un poema y la prosa, sino hasta entre la filosofía y las obras de ficción", al proponer la verdad como objeto inmediato en vez del placer [96]. Especialmente relevante es el examen por Coleridge de la oda de Wordsworth, *La inmortalidad.* Cuatro décadas después de su composición, Wordsworth mismo protestaba contra la conclusión de que él entendía inculcar la creencia en "un estado anterior de existencia".

> Arquímedes decía que podría mover el mundo si tuviera un punto de apoyo para su máquina. ¿Quién no ha sentido la misma aspiración en lo que concierne al mundo de su propia mente? Teniendo que servirme de algunos de sus elementos, cuando me sentí impelido a escribir ese poema sobre "la inmortalidad del alma" tomé como asidero la noción de la preexistencia como teniendo suficientes fundamentos en la humanidad para autorizarme a hacer de ella, para mi objeto, el mejor uso que pudiera como poeta [97].

Hay una diferencia, para Wordsworth, entre una aserción doctrinal derechamente formulada y una "noción" tomada por alguien para su especial designio "como poeta", la que no es afirmada ni negada patentamente, sino usada como un postulado poético para levantar sobre él una estructura que incorpore elementos tomados de su experiencia íntima. Unos quince años antes Coleridge había

96 *Ibid.*, II, 10-11, 104.
97 *Poetical Works*, ed. de Selincourt y Darbishire, IV, 464.





dicho una cosa muy parecida, en el curso de una crítica de Wordsworth, que éste había tomado muy a pecho.

> Pero la oda iba destinada sólo a lectores tales que han sido acostumbrados... a sentir un profundo interés en los modos del ser íntimo, a los que ellos saben que los atributos de tiempo y espacio les son inaplicables y ajenos, pero que sin embargo no pueden ser transmitidos sino en símbolos de tiempo y espacio. Para tales lectores, el sentido es suficientemente llano, y ellos estarán tan poco dispuestos a acusar al señor Wordsworth de creer en la preexistencia platónica, en la interpretación ordinaria de esas palabras, como yo lo estoy a creer que Platón mismo alguna vez así lo entendiera o lo enseñara [98].

Hay, de tal modo, al menos algunos elementos doctrinales patentes en la poesía que son leídos como aserciones sólo por confusión y a los que se deja estar sin ser propiamente afirmados o negados. Pero, a diferencia de algunos actuales proponentes, Coleridge pone limitaciones estrictas a la aplicación de este principio. Sólo unas pocas páginas antes había impugnado circunstanciadamente aquellas sentencias de la oda que se dirigen a un niño de seis años llamándolo "el mejor filósofo" y "bienaventurado vidente".

> Sobre quien reposan estas verdades
> Que nos lleva toda una vida de trabajo descubrir *.

¿En qué sentido —desea saber Coleridge— es un niño de esa edad un filósofo? ¿En qué sentido lee él "la eterna profundidad"? [99]. Coleridge propone que suspendamos nuestro descreimiento del postulado de la metempsicosis, que es al menos inteligible como teoría, aunque no necesitamos otorgarle crédito fuera del poema. Pero, parecería que no está dispuesto a conceder dispensa a predicados poéticos que como ésos, no tienen suficientes fundamentos como para que la mente repose siquiera temporalmente, sólo para lograr acceso a "los modos del ser más íntimo" del poeta que se proyecta.

98 *Biographia*, II, 120-21.
* [*On whom those truths do rest,*
*Wich we are toiling all our lives to find.*]
99 *Ibid.*, II, 111. I. A. Richards la emprende con Coleridge por lo que él conceptúa literalismo inconsecuente en este caso. Podemos, dice, "tomar todos los pretendidos atributos del niño de Wordsworth como ficciones, como partes del mito ejemplificado en la noción de preexistencia. (*Coleridge on Imagination*, Londres, 1934, pp. 136-7). El juicio de RICHARDS es corroborado por Cleanth Brooks en *The Well-Wrought Urn* (Nueva York, 1947), pp. 129 ss.

## 5. LA UTILIDAD DE LA POESÍA ROMÁNTICA.

La necesidad de justificar la existencia de poetas y la lectura de poesías se torna aguda en tiempos de tensión social. La era romántica inglesa, que apareció casi junto con la Revolución Francesa, en medio de la guerra y de rumores de guerra y entre los apremios de los ajustes sociales y políticos de la revolución industrial, fue comparable a nuestro propio período entre ambas guerras mundiales. Y sin embargo fue el período en que los teorizadores de la poesía, abandonando las definiciones tradicionales de la poesía como espejo de la verdad o como arte para lograr efectos sobre el auditorio, coincidieron en referir la poesía a los móviles, la emoción y la imaginación del poeta individual. Si la poesía es el desborde del sentimiento del poeta o es la expresión por la expresión misma —sobre todo si la poesía, para usar el término de Mill, es un "soliloquio", o como Shelley decía, es el producto de un poeta que canta "para alegrar [su] propia soledad con dulces sones", parecería que su comunicación a otros resultaría cosa inadvertida y los oyentes simples espías. El problema se plantea: ¿de qué utilidad es una actividad así para otro que no sea el poeta? Cuando los utilitaristas atacaron la poesía porque era un artículo de lujo pasado de moda, o un vestigio de la mentalidad primitiva carente de funciones, formulaban rudamente una acusación a la que los apologistas románticos, por la naturaleza de sus premisas, eran peculiarmente vulnerables.

Como paso preliminar para considerar cómo encararon este problema, séanos permitido dividir las teorías del valor poético en dos clases distinguibles en grueso:

1) La poesía tiene un valor intrínseco, y como poesía, sólo valor intrínseco. Ella ha de ser valorada por el crítico literario sólo como poesía, como un fin en sí misma, sin referencia a sus posibles efectos sobre el pensamiento, el sentimiento o la conducta de los lectores.

2) La poesía tiene su valor intrínseco, pero también valor extrínseco, como un medio para lograr efectos morales fuera de ella misma. Los dos no pueden (o al menos, no podrían) separarse por el crítico al estimar su valor poético.

La primera proposición es el elemento común en las diversas formulaciones del arte por el arte. Varias tendencias en la crítica alemana de fines del siglo XVIII convergieron hacia ese punto de





vista. La analogía entre una obra de arte y un organismo natural abrió la posibilidad de que su finalidad pudiera ser considerada como consistente en la existencia de ese todo, simplemente; como Goethe lo dijo: "una obra de arte debe ser tratada como una obra de la naturaleza" en que "el valor de cada una debe provenir de sí misma y ser contemplada en sí misma" [100]. La analogía 'heterocósmica', originalmente desarrollada para liberar al poema de la conformidad a las leyes de este mundo, enfocándolo como un mundo suyo propio, con sus propias leyes, sugirió a algunos críticos que él es también su propio fin. Muy tempranamente, en 1788, Karl Philipp Moritz, escribiendo *Sobre la formación imitativa de la belleza,* alegaba que una obra de arte es un microcosmos, paralelo en su estructura al de la naturaleza, y como aquél "un todo autosuficiente" y bello sólo en la medida en que "no tiene necesidad de ser útil". La utilidad es superflua, accidental, y no puede aumentar ni disminuir la belleza; la obra "no necesita una finalidad, ningún propósito presente fuera de sí, sino que tiene su entero valor y el fin de su existencia en sí misma". Pues la energía del artista

> crea por sí su propio mundo, en el que nada aislado tiene un lugar, pero en el que cada cosa es a su propio modo un todo autosuficiente [101].

En la *Crítica del juicio* de Kant, escrita dos años después, hay tendencia a separar las facultades de conocer, querer y sentir, y por consiguiente a aislar unos de otros los reinos de la verdad, la bondad y la belleza. Y como Kant negaba la teleología en la naturaleza, así lo hizo con su análogo, la obra del genio natural. La belleza es una finalidad [*Zweckmässigkeit*] percibida en un objeto "aparte de la representación de un fin"; y la observación de la belleza es enteramente 'contemplativa', 'desinteresada', indiferente a la realidad del objeto y libre de toda 'representación de su utilidad' [102]. Partiendo de los escritos de Kant, Schiller desarrolló su propia teoría de que el arte es el resultado de un 'impulso de juego', un libre juego de las facultades sin motivo ulterior; que una apariencia es estética sólo

100 *Kampagne in Frankreich*, en *Sämtliche Werke*, XXVIII, 122.

101 *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* [Sobre la limitación plasmadora de lo bello], en *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, XXXI, 10-12, 16.

102 *Critique of Aesthetic Judgment*, ed. J. C. Meredith (Oxford, 1911), pp. 80, 48-9, 69.

en la medida en que "expresamente renuncia todo reclamo a la realidad"; y que esta apariencia debe ser gozada sin deseo y "sin preguntarse acerca de su finalidad" [103]. En el curso del siglo XIX, escritores franceses, seguidos por ingleses, respondieron desafiantemente a la indiferencia u hostilidad de una sociedad utilitaria elaborando aquellos elementos de la fórmula de *l'art pour l'art*. "La humanidad nos odia —escribió Flaubert—, "no la hemos de servir y hemos de odiarla"; y anunciaba su retiro de este mundo y su consagración a *la religion de la beauté* [104]. Los variados lemas de este movimiento proclamaban todos que el valor de una obra de arte termina consigo misma. La finalidad del poema no es instruir ni siquiera gustar. La finalidad del poema es simplemente existir o ser bello; y todo arte, como dijo Wilde, es enteramente inútil.

La segunda proposición, que niega que el juicio acerca del valor poético deba separarse de la consideración de los efectos sobre el lector ha sido sustentada, con pocas excepciones, por los críticos, desde los antiguos griegos hasta el siglo XVIII inclusive. En Inglaterra, con muchas menos reservas que en Alemania, continuó siendo afirmada por poetas y críticos aún dentro del período romántico. "Si el romántico inglés es un sacerdote del arte —como observaba Hoxie N. Fairchild—, sigue siendo un cura párroco con cura de almas" [105]. Keats, en su culto por la belleza y su casi sacerdotal consagración a su arte, tanto como por el carácter de muchos de sus poemas, fue el que más se aproximó a la teoría y la práctica de los posteriores proponentes del arte por el arte. Declaraba en sus cartas que la preocupación del poeta por el bien y el mal terminaba sólo 'en especulaciones'; amonestaba a Shelley en el sentido de que si consideramos la finalidad el dios de la poesía, entonces "un artista debe servir a Mammón; y restaba rango a las composiciones de Wordsworth fundándose en que "detestamos la poesía que tiene un palpable designio con relación a nosotros" [106]. Pero sus otros co-

103 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* [Sobre la educación estética del hombre], en *Werke*, VIII, 92-5.

104 *Correspondence*, III, 294; I, 225.

105 "El Movimiento Romántico en Inglaterra", en *Romanticism: A Symposium* [Simposio sobre el romanticismo] en *PMLA*, IV (1940), p. 26.

106 Carta a Woodhouse, 27 de octubre de 1818, en *Letters*, p. 228; a Shelley, 16 de agosto de 1820, p. 507; a Reynolds, 3 de febrero de 1818, p. 96. Pero sólo tres semanas antes (*ibid.*, p. 79) Keats había nombrado *La excursión*, de Wordsworth (que A. C. Bradley ha llamado justamente "mitad poema,





mentarios ponen en claro que Keats objetaba la manera en que Shelley y Wordsworth buscaban sus efectos morales y sociales, más que la inclusión de esos efectos en el juicio de la grandeza poética. Por lo que se refiere a Keats, la oposición entre belleza y utilidad, como la belleza y verdad, parece haber sido un aspecto más de su lucha dentro de sí mismo resuelta sólo por su prematura muerte. Es el primer gran poeta que muestra esa enfermedad peculiarmente moderna: un consciente y persistente conflicto entre los requerimientos de la responsabilidad social y la despreocupación estética. En su primer poema importante, Keats había predicho que un día debía desertar del reino de Flora y del viejo Pan "para encontrar las agonías, la lucha de los humanos corazones". En su último, reiteraba que nadie puede escalar las cimas "sino aquellos para quienes las miserias del mundo son su miseria". Su propia poesía ha sido confesadamente la de un visionario y un soñador, sin beneficio "para el gran mundo", pero el más grande arte no puede ser juzgado solamente por los cánones del arte:

> Seguramente no todas
> esas melodías cantadas en los oídos del mundo
> son inútiles; seguramente, un poeta es un sabio;
> un humanista, médico para todos los hombres * [107].

Pero si los escritores de comienzos del siglo XIX hicieron el tradicional alegato de que el arte válido tiene utilidad más allá de su belleza, fue con una importante y característica diferencia. Los críticos anteriores habían definido los poemas primordialmente como un modo placentero de cambiar la mente del lector; el crítico wordsworthiano, primordialmente, como un modo de expresar la propia. El producto actúa sobre el mejoramiento humano, pero sólo expresando, y de tal modo evocando, aquellos estados de sentimiento e imaginación que son la condición esencial de la felicidad humana,

mitad conferencia") como una de las "tres cosas de que hay que alegrarse en esta época".

* [*Sure not all*
*those melodies sung into the world's ear*
*are useless; sure a poet is a sage;*
*A humanist, physician to all men.*]

107 "El dormir y la poesía" (1816), versos, 124-5; "La caída de Hiperión" (1819), canto I, versos 147-59; 166-7; 187-90. Cf. KEATS, *Letters*, pp. 134-5.

la decisión moral y la conducta. Al poner a su lector en sus propios estados de alma afectivos, el poeta, sin inculcar doctrinas, directamente forma el carácter.

La naturaleza del cambio en la perspectiva se hace clara si se coloca un comentario del Dr. Johnson sobre Shakespeare al lado de un autocomentario de Wordsworth. Según Johnson, el principal defecto de Shakespeare es que "pone mucho más cuidado en agradar que en instruir, que parece escribir sin ninguna finalidad moral... Sus preceptos y axiomas se desprenden casualmente de él... Lleva a sus personajes indiferentemente a través de lo bueno y lo malo, al final... deja que sus ejemplos actúen al azar" [108]. El autor debe empeñarse deliberadamente en lograr una finalidad moral, por el enunciado de la doctrina y la presentación de casos morales; y hay la presunción de que, como Pope lo dijera, el auditorio

> Vivirá cada escena y será como ellas lo muestran * [109].

Por su parte, Wordsworth concebía la función social del poeta no menos gravemente que lo hicieron Spenser y Milton antes de él. Escribía a sir George Beaumont: "Todo gran poeta es un Maestro: Yo deseo ser considerado como un Maestro o como nada" [110]. "El poeta", dice, escribe bajo la necesidad "de producir placer"; y en su defensa de Robert Burns, Wordsworth atribuía al poeta un doble designio, que, con frase que ya empezaba a ser arcaica, denominaba "agradar e instruir" [111]. Y cada uno de sus propios poemas, nos lo dice en el Prefacio a sus *Baladas líricas*, "tienen un propósito valioso". Pero esta finalidad —Wordsworth lo deja en claro— en el acto de la composición no es ni deliberado ni doctrinal. "Pues toda buena poesía es el espontáneo desborde de sentimientos intensos"

108 Prefacio a Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, pp. 20-21. Cf. el *Rambler*, nº 4.

* [*Live o'er each scene, and be what they behold.*]

109 "Prólogo a la Tragedia de Catón del Sr. Addison", verso 4.

110 Enero o febrero 1808, en *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*; *The Middle Years*, I, 170.

111 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 25, 213; véase también p. 217. Igualmente Coleridge: "El poeta *debe* siempre proponerse el placer como su *medio* específico; pero... todo debe enderezarse a algo más noble como fin propio, a saber, cultivar y predisponer el corazón del lector..." (*Coleridge's Miscellaneous Criticism*, p. 321).





que por el pensamiento anterior han llegado a convertirse en habitualmente asociados con temas importantes de modo que

> al obedecer ciega y mecánicamente los impulsos de esos hábitos, describiremos objetos y expresaremos sentimientos de tal naturaleza y en tal conexión unos con otros que el entendimiento del lector debe necesariamente ser esclarecido en alguna medida y sus afectos fortalecidos y purificados [112].

En contraste con Johnson, Wordsworth sostiene que, en vez de decir y demostrar lo que ha de hacerse para llegar a ser mejor, la poesía, al sensibilizar, purificar y fortalecer los sentimientos, directamente nos hace mejores. Un gran poeta, decía, "enderezar el sentir de los hombres... para hacer sus sentimientos más sanos, puros y permanentes". Y una vez más: un hombre es superior a otro en la medida en que "es capaz de ser conmovido sin la aplicación de estimulantes groseros y violentos", de modo que "empeñarse en producir o ampliar esa capacidad es uno de los mejores servicios en que puede comprometerse un escritor, en cualquier tiempo". En el enunciado que sigue, Wordsworth indicaba su explícita justificación de la poesía, "la ciencia de los sentimientos", en el mundo contemporáneo de crisis internacionales y dislocación social. Tal servicio, decía, nunca fue más necesitado "que en los tiempos presentes" cuando el choque de "grandes acontecimientos nacionales" y "la monotonía de... las ocupaciones" que acompaña a "la creciente acumulación de los hombres en las ciudades" tiende a reducir las mentes "a un estado de salvaje torpeza" [113]. Ni tampoco, con esta sustitución de un cultivo predominantemente emocional al predominantemente doctrinal, pierde el poeta un ápice de su gloria del Renacimiento. El poeta de Wordsworth "llevando consigo doquiera la fraternidad y el amor, une juntamente por la pasión y el conocimiento el vasto imperio de la sociedad humana tal como está disperso por la tierra toda y sobre todo el tiempo". Él expresa sentimientos que "por habitual y directa simpatía" "nos vinculan con nuestros prójimos", de modo que si el "hombre de ciencia" tiene trato con las "partes de la naturaleza en particular", el poeta "tiene trato con la naturaleza general". Como resultado, Wordsworth (en un modo que anticipa, aunque a la inversa, la figura shelleyana del

112 *Wordsworth's Literary Criticism*, pp. 15-16.

113 Carta a John Wilson, *ibid.*, p. 7; Prefacio a *Lyrical Ballads*, *ibid.*, pp. 16-17. Cf. p. 202.

poeta como solitario ruiseñor) estaría en situación de alegar que es el científico el que acaricia la verdad "en la soledad", y el poeta quien canta "una canción en la que todos los seres humanos se unen con él"[114].

El concepto moral aquí implicado —el vuelco de la ética racional y calculadora de Bentham y su predecesor Godwin a otros teorizadores del siglo XVIII que habían puesto la sensibilidad y la simpatía en el centro de la moralidad —se pone de manifiesto clara y hasta crudamente, en un discípulo de Wordsworth, Thomas De Quincey. "La literatura de la potencia" es opuesta a "la literatura del conocimiento". "¿Qué aprendéis de *El Paraíso perdido*? Nada en absoluto." Y sin embargo, la poesía es una especie de gimnasia emotiva, conserva una eficaz moral no cognoscitiva:

> Si no fuera que las sensibilidades humanas son ventiladas y continuamente llamadas a ejercitarse por... la literatura, en cuanto recombina esos elementos que están en las pantomimas de la poesía, la novela, etc., es seguro que, como cualquier capacidad animal o energía muscular que cae en desuso, todas esas sensibilidades gradualmente languidecerían y mermarían.
>
> En relación a esas grandes capacidades morales... la literatura de la potencia... vive y tiene su campo de acción... Y de aquí la preeminencia sobre todos los autores que enseñan acerca de lo más ínfimo que conmueve, o que enseñan en todo caso indirectamente, conmoviendo[115].

Para Platón la poesía había sido mala en razón de que suscita emociones, y para Aristóteles la poesía (o al menos la tragedia) había sido buena en razón de que ella purificaba las emociones. Para el wordsworthiano la poesía, porque fortalece y refina las emociones, está entre los más grandes de los bienes.

La *Defensa de la poesía* de Shelley era, con mucho, el más laboriosamente razonado e impresionante de todos los enunciados románticos sobre el valor moral de la poesía. En sus *Cuatro edades de la poesía,* Peacock puede haber usado los argumentos utilitarios sólo como norma satírica, pero sus argumentos fueron tomados muy en serio por Shelley, que anhelaba intensamente unir las funciones de poeta y de reformador. Siendo todavía muy joven, Shelley había insistido en que "la belleza poética debe ser subordinada la moral inculcada", y que la poesía debe ser "un vehículo agradable para

114 Prefacio a *Lyrical Ballads, ibid.*, p. 27-8.
115 "La poesía de Pope", en *Collected Writings*, XI, 55-7.





una instrucción útil e importante"[116]. Los prefacios a sus poemas más largos, empero, muestran una creciente depreciación de la enseñanza por la proposición moral hasta que, en el prefacio al *Prometeo* libertado, dice llanamente: "La poesía didáctica es mi aborrecimiento". Reconoce, no obstante, que no ha abandonado su "pasión por reformar el mundo"[117].

Unos pocos años más tarde, en la *Defensa de la poesía,* se propuso mostrar como ésta puede lograr el mejoramiento moral y social sin profesar en forma directa "un propósito moral" o intentar "enseñar ciertas doctrinas". En parte explica este efecto platónicamente. Desde que las "formas inmutables" sobre las cuales un poema se modela incorpora no sólo lo bello sino también lo verdadero y lo bueno, los poemas que son bellos automáticamente enseñan por contagio moral. De tal modo los oyentes de Homero admiraron, "hasta que a fuerza de admirar, imitaron, y a fuerza de imitar se identificaron ellos mismos con los objetos de su admiración"[118]. Pero, según su costumbre, Shelley transfiere luego la especulación, de las formas platónicas a los conceptos de la psicología. Había definido la poesía como "la expresión de la imaginación" y la imaginación, aventura, es el órgano por el cual el individuo se identifica con los demás. "El gran secreto de la moral es el amor; es decir, el salir de nuestra naturaleza propia y la identificación de nosotros mismos con la belleza que hay en el pensamiento, la acción o la persona no nuestros"[119].

La teoría de Shelley está fundada, en verdad, sobre la leyenda de Eros en el *Banquete* de Platón. "El Amor —dice Shelley en el mismo ensayo— encontró un poeta digno de él sólo en Platón, entre todos los antiguos"[120], pero éste es un Platón patentamente interpretado de acuerdo con la psicología inglesa corriente de la imaginación simpática. El fenómeno del *Mitfühlung* [simpatía] había sido tema de intensa especulación por un siglo, no sólo por los sentimentalistas sino por las más agudas mentes filosóficas en Inglaterra, incluyendo a Hume, Hartley, Adam Smith y Goldwin. Con

116 Carta a Elizabeth Hitchener, 5 junio 1811, *The Complete Works,* ed. Ingpen y Peck, VIII, 100.
117 *Complete Poetical Works*, ed. Thomas Hutchison, p. 207.
118 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, pp. 132, 136, 129-30.
119 *Ibid.*, p. 121, 130-31.
120 *Ibid.*, p. 144. Shelley había traducido el *Banquete* en 1818, tres años antes de escribir la *Defensa*.

este concepto aquellos hombres habían buscado tender un puente sobre el hueco entre el individualismo atomístico (puesto como premisa por la filosofía empírica) y la posibilidad del altruismo, dicho en términos del siglo XVIII, entre el "amor de sí [*self-love*] y el social"[121]. Y la conclusión de la amalgama hecha por Shelley de Platón y el empirismo inglés, era, en efecto, la antítesis de la exhortación de Diótima en el *Banquete,* de que nos desentendamos de las gentes y las cosas de este mundo y por una escala ascendente de abstracciones, logremos el más alto bien en una "contemplación de la belleza absoluta" en otro mundo[122]. En completo contraste, Shelley concibe que el más alto bien consiste en una progresiva abolición de la autoseparación y la autosuficiencia, que culmine en la identificación de cada hombre con todos los hombres que están fuera de él.

> Un hombre, para ser grandemente bueno, debe imaginar intensamente y comprensivamente; debe ponerse él mismo en el lugar de otro y de muchos otros; los dolores y placeres de su especie deben llegar a serle propios. El gran instrumento del bien moral es la imaginación; y la poesía obra para tal efecto actuando sobre la causa.

Para Shelley, como para Wordsworth y De Quincey, la importancia de la poesía como instrumento moral consiste en ejercitar y fortalecer la subestructura de la acción moral, aunque para su manera de ver ésta no es tanto materia de sentimiento como de sentimiento acompañado [*fellow-feeling*]. Es, por sobre todo, transmitiendo su fuerza de universal simpatía y entendimiento como los poetas, aunque canten en la soledad, se convierten en "los hierofantes de una inspiración no aprehendida" y "los legisladores no reconocidos del mundo"[123].

Dirigiéndose ahora, específicamente, al reclamo benthamista de que la poesía carece de utilidad, Shelley admite la validez del criterio, pero ensancha su significado. La utilidad del conocimiento tecnológico y científico que "aleja el asedio por las necesidades de nuestra

[121] Sobre el análisis de la simpatía como concepto ético por GODWIN, véase su *Enquiry Concerning Political Justice* [Investigación sobre la justicia política], ed. F. E. L. Priestley (Toronto, 1946), I, 421-38; y para un examen de las relaciones de la teoría de Shelley con la de Godwin, *ibid.* Introducción, III, 108 y ss.

[122] *Banquete,* trad. Jowett, 211.

[123] Defensa de la poesía, en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* p. 159; cf. p. 131.





naturaleza animal" y disipa "las 'delusiones' más groseras de la superstición", es real pero transitoria. Más alta utilidad, dice reconviniendo a Peacock, hay en un placer "durable, universal y permanente"; en este sentido, "cualquier cosa que fortalezca y purifique los afectos, amplíe la imaginación y enriquezca en espíritu los sentidos, es útil"; y "aquellos que producen y preservan este placer son poetas o filósofos poéticos". Y Shelley, pasando al ataque contra los utilitaristas responsabiliza por los males crecientes de la sociedad a la gran desproporción entre el progreso de la ciencia y el de la imaginación poética y moral en el hombre. El pasaje siguiente es la cumbre del ensayo de Shelley y permanece como la requisitoria clásica contra nuestra sociedad tecnológica, material y adquisitiva.

> El cultivo de aquellas ciencias que han ensanchado los límites del imperio del hombre sobre el mundo externo, por falta de facultad poética ha circunscripto proporcionalmente las del mundo interno; y el hombre que ha esclavizado a los elementos, sigue siendo él mismo esclavo... El cultivo de la poesía nunca es tan deseable como en aquellos períodos en que, por un exceso del principio egoísta y calculador, la acumulación de materiales de la vida externa excede en cantidad la capacidad de asimilarlos a las leyes internas de la naturaleza humana[124].

Resulta oportuno cerrar el capítulo con el testimonio de un Utilitario que, con palabras medidas, asignaba a la poesía una parte principal en restaurar su capacidad para la felicidad. Al decir que encontró en los poemas de Wordsworth "exactamente el cultivo de los sentimientos" que él necesitaba en el momento de su colapso nervioso, John Stuart Mill se sumaba a muchos excelentes lectores —incluso Coleridge, Arnold y Ledlie Stephen[125]— que atestiguan el 'poder curativo' de Wordsworth; y si a muchos modernos enamorados de la poesía esto parece una estimación de sus poemas por lo que es extrínseco y no la verdadera poesía en absoluto, era

[124] *Ibid.*, pp. 148-52. La réplica de William Hazlitt al menosprecio de la poesía por los Utilitaristas, véase en *The Plain Speaker, Complete Works,* pp. 161-2; 245-8.

[125] J. S. MILL, *Autobiography,* p. 104; COLERIDGE, "A William Wordsworth", versos 61 y ss.; ARNOLD, "Memorial Verses"; STEPHEN, "La ética de Wordsworth", en *Hours in a Library* [Horas en una biblioteca] (Londres, 1907), II, 276, 299. Véase también JOHN MORLEY, Introducción a *The Complete Poetical Works of William Wordsworth* (ed. Globe; Londres, 1926), pp. lxvi-lxvii.

ésta sin embargo la alabanza que Wordsworth deliberadamente buscaba y la que habría valorado más alto.

Bentham, el temprano mentor de Mill [padre], le había enseñado que "en lo que respecta a la pasión... la represión, no la excitación" es el fin que debe buscarse; y James Mill, nos relata su hijo, "miraba como una aberración del patrón moral de los tiempos modernos... la gran insistencia puesta en el sentimiento" [126]. Después de su descubrimiento de la poesía a fines de la década de 1820, John Mill no abandonó la teoría utilitaria del valor, pero, como lo había hecho Shelley, la ensanchó para incluir el área cuya visión había alcanzado. El nuevo utilitarismo —escribió a Lytton Bulwer— "sostiene que el sentimiento es cuando menos tan valioso como el pensamiento, y la poesía no sólo está a la par de la filosofía sino que es la necesaria condición de toda verdadera y comprensiva filosofía" [127].

Como Wordsworth, a quien se volvió en busca de la crítica tanto como de la poesía, Mill asignaba al poeta "el cultivo de los sentimientos" y "la ayuda en la formación del carácter". Sus fundamentos psicológicos son que la "capacidad para un sentimiento fuerte", que se supone perturba el juicio, "es también el material del que están hechos todos los móviles", de modo que "la energía del carácter es siempre hija del sentimiento fuerte" [128]. Un poema es un soliloquio, pero el hecho mismo de que el poeta olvide su auditorio, porque ello asegura que exprese sus sentimientos "exactamente como los siente" [129] sirve tanto mejor para garantizar la integridad del efecto emotivo. Y aunque el ímpetu de la reacción de Mill lo llevó al comienzo a sentar una insostenible oposición entre el papel de la intelección y el del sentimiento en poesía, pronto alcanzó una visión más equilibrada. "Todo gran poeta... ha sido un gran pensador", escribió en 1835; y sólo completando sus dotes emotivas con un "sistemático cultivo del intelecto" puede un poeta lograr

> la más noble finalidad de la poesía como empresa intelectual, la de actuar sobre los deseos y caracteres de la humanidad a través de sus emociones para incitarlos a la perfección de su naturaleza [130].

126 BENTHAM, *Language* [El lenguaje], en *Works*, VIII, 301; J. S. MILL, *Autobiography*, p. 34.

127 Carta del 23 de noviembre de 1836, en *Letters of John Stuart Mill*, I, 104.

128 *Autobiography*, p. 106; *Early Essays*, p. 234.

129 *Early Essays*, p. 209.

130 "Los poemas de Tennyson", *ibid.*, pp. 260-61.





Ésta es la visión de una crítica literaria humanista, y Mill tenía toda la razón en protestar por la falla en la discriminación de Matthew Arnold "al enumerarme —decía— entre los enemigos de la cultura" [131]. En verdad, después de dar el adiós a su militancia partidista, representada en lo mejor por sus magníficos ensayos sobre Bentham y Coleridge, puede decirse que Mill, tanto como el que más entre los ingleses, anticipó y contribuyó a los dogmas centrales del humanismo de Arnold —oposición a la insularidad y complacencia inglesas—; recomendación de lo mejor que ha sido pensado y dicho en todas las edades; requisitoria contra la influencia embrutecedora de una sociedad industrial y comercial; e insistencia sobre los valores individuales contra las crecientes presiones hacia el conformismo de masa [132].

El paralelo entre esos escritores, tan diferentes en temperamento y formación intelectual —y por ese hecho mismo, tan ampliamente representativos de las principales líneas del pensamiento victoriano— puede proseguirse más allá. En la era victoriana llegó a anidar en la generalidad de los hombres reflexivos que, si se aceptaba que los métodos y las descripciones de las ciencias naturales agotaban las posibilidades de la verdad, los enunciados de la religión tradicional se convertían en ficciones e ilusiones no menos que los de la poesía tradicional. Sometidos a la crítica "científica" los temas de la revelación estaban siendo reducidos al estado de aquellos fingimientos del mito y las supersticiones cuya fuga ante la marcha del experimento tanto había regocijado al obispo Sprat y otros píos positivistas en el siglo XVII. En vida de Arnold la guerra entre la ciencia y la poesía estaba ensanchándose abiertamente hacia una guerra entre la ciencia y la religión; y para salvar lo que él pensaba esencial en la religión, Arnold extendió a esa área una estrategia que había estado ya aplicando a la poesía. Hemos advertido la anterior tendencia a ceder la verdadera asertiva a la ciencia y a hacer de la poesía un dominio del discurrir emotivo independiente de la verdad o la creencia en materia de hechos, de la cual, como Mill dijera, extraemos, como extraemos de otras concepciones que sabemos "no ser verdaderas... el mismo beneficio para los sentimientos que se hubieran derivado de ella si fuera una realidad". La innovación de

131 Carta a Alexander Bain, 4 noviembre 1867, *Letters*, II, 93.

132 Véase, por ejemplo, el ensayo de MILL sobre "La civilización" (1836) y el "Discurso inaugural pronunciado en St. Andrews" (1867), así como otros ensayos recopilados en sus *Dissertations and Discussions*.

Arnold (en la cual, en nuestro tiempo, ha sido seguido por I. A. Richards) fue poner sobre la poesía, con su demostrada capacidad de lograr efectos independientemente del asentimiento, la tremenda responsabilidad de las funciones que alguna vez cumplieron los dogmas fenecidos de la religión y la filosofía religiosa. "El futuro de la poesía —decía él, y más tarde se citaba a sí mismo como habiéndolo dicho— es inmenso".

> Nuestra religión se ha materializado ella misma en el hecho, en el supuesto hecho; ha ligado su emoción al hecho, y ahora el hecho le está fallando. Pero para la poesía la idea lo es todo... La poesía liga su emoción a la idea; la idea es el hecho.

Y Arnold traía a colación los enunciados de Wordsworth sobre la relación de la poesía con la ciencia y el conocimiento para confirmar su propia opinión de que la humanidad tendrá que volverse más y más a la poesía "para interpretar la vida para nosotros, para consolarnos, para sostenernos. Sin poesía, nuestra ciencia se mostraría incompleta; y la mayor parte de lo que ahora pasa para nosotros por religión y filosofía será reemplazada por la poesía" [133].

A su vez, John Mill nos dice que cuando él era joven, Bentham le había proporcionado "un credo, una doctrina, una filosofía; en uno de los mejores sentidos de la palabra, una religión" [134]. Cuando llegó a mayor madurez, sin embargo, descubrió que la poesía "es la mejor parte de todas las artes, cuelesquiera sean, y de la vida real también"; y su amigo benthamista y biógrafo, Alexander Bain, nos dice con algún asombro que "él parecía mirar la poesía como una religión, o más bien como la religión y la filosofía en una" [135].

Ésta no había sido la actitud de la primera generación de críticos románticos, a pesar de su sublime estimación de la naturaleza

[133] "El estudio de la poesía", *Essays in Criticism*, 2ª serie (Londres, 1898), pp. 1-3. (F. E. MINEKA me ha señalado que Arnold, al citar parte de este material de su propia Introducción al primer volumen de *The Hundred Greatest Men* [Los cien más grandes hombres], Londres, 1879, hizo interesantes cambios en el texto original.) *Science and Poetry*, obra de I. A. RICHARDS, a la que parte de este pasaje de Arnold sirve de epígrafe, es una forma desarrollada de la teoría de que la poesía nos capacita para conservar la eficacia moral y emocional de la religión tradicional sin sus concomitantes cognoscitivos. Véase en dicha obra, pp. 60-61.

[134] *Autobiography*, p. 47.

[135] J. S. MILL, *Early Essays*, p. 201; ALEXANDER BAIN, *John Stuart Mill* (Londres, 1882), p. 154.





de la poesía y de su lugar entre las empresas mayores de la vida. Arnold citaba a Wordsworth en apoyo suyo; pero Wordsworth, aunque hiciera de la poesía, en relación a la ciencia, el Alfa y el Omega —"el primero y último de todos los conocimientos"— en su crítica no extendía su reclamo al dominio de la religión. Coleridge, muy cuidadosamente, mantuvo a la ciencia, la poesía y la religión distintas, atribuyéndolas cada una, primariamente, a su facultad propiada, del entendimiento, la imaginación y la razón. Sólo en los comienzos del período victoriano —cuando todo discurrir fue explícita o tácitamente colocado en los dos modos exhaustivos de lo imaginativo y lo racional, lo expresivo y lo asertivo— la religión vino a quedar junto con la poesía en oposición a la ciencia, y que la religión, como consecuencia, fue convertida en poesía y la poesía en una especie de religión.

# ÍNDICE ANALÍTICO

I









J



K

L



M

Q



R



S

T



U



V

W



Y



Z

# ÍNDICE GENERAL